دراسات أدبية

البطل فى مسرح الستينيات
بين النظرية والتطبيق

«دراسة تحليلية»

د. أحمد العشرى

دراسات
أدبيـة

البطل فى مسرح الستينيات
بين النظرية والتطبيق
«دراسة تحليلية»

د. أحمد العشرى

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٢

مقدمة

كثر الحديث في السنوات الأخيرة عن المسرح المصرى ، وحاجتنا الى مسرح مصرى أصيل ، نابع من بيئتنا وتراثنا · وقد كثرت الآراء فى هذا الموضـوع ، فمن قائل : بأن المصريين عرفوا المسرح قبل الاغريق بفترة طويلة ، وأن مسرحيات الآلام التى كانت تؤدى داخل المعبد ، تعتبر الجذور الحقيقيـة للمسرح العالمى والمصرى ، وأن أسطورة ايزيس وأوزوريس على سبيل المثال تحمل فى طياتها البذور الأولى التى طورها الاغريق فيما بعد الى شكل مسرحى متكامل ·

وعلى هذا الأساس فـان عودة المسرح الى مصر منـذ منتصف القرن الماضى يعتبر عودة طبيعية لمنطقة كانت رائدة لهذا الفن الأدائى ·

ومن قائل أيضا : ان المسرح بشكله الأوربى ، سواء الاغريقى منـه أو الحديث ، غريب على المنطقة ودخيل على ترابنا ، واننا اتجهنا الى تراث غريب بدلا من تطويره لجذور مصرية أصيلة ممثلة فى فنون تراثية ، مثل الأراجوز ، وخيال الظل وغيرهما ·· ، وهى فنون تعرفها مصر منذ قرون عديدة ·

ويرى بعض النقاد والمنادين بهذا الرأى ، أننا لو طورنا هذه الفنون بصورة طبيعية ، لأصبح لدينا الآن فن مسرحى أصيل ، يختلف عن التراث المسرحى الأوربى · والواقع أننا لسنا فى مجال مناقشة صحة هذا الرأى أو ذاك ، فليس ذلك موضوع الكتاب · ولكن الثابت ، وهو فى نفس الوقت نقطة الانطلاق الحقيقية لهذه الدراسة ، ان المسرح المصرى حينما بدأ على أيدى الوافدين اللبنانيين والشوام ، بدأ فعـلا بداية أوربية ، فقد اعتمد هؤلاء الرواد الأوائل من أمثال النقاش والقبانى وغيرهما ، على نمـاذج

اوربيــة • وحينما انتقــل مصير الحركة المسرحية الى أيدى المصريين ، استمر تيار الاعتماد على الأصول والنماذج ، • بل المدارس الأوربية فى الأدب المسرحى ، وفنون المسرح من تمثيل واخراج وديكور ••• الخ • ولا غرابة فى ذلك ففنــانون مثــل جورج أبيض ويوسف وهبى تأثروا أساسا بفنون المسرح الأوربى المزدهر الذى احتكوا به احتكاكا مباشرا •

وقد تكررت القصة ، حينما حاول الكاتب المسرحى المصرى ، تقديم نص مصرى ، فقد وجـد نفسه هو الآخر تحت التـأثير المبـاشر للمسرح الأوربى ، اما عن طريق الترجمات أو الاحتكاك المبـاشر بتراث المسرح الأوربى ،المعاصر منه والكلاسيكى • وأوضح مثال لذلك أديبنـا الكبير توفيق الحكيم الذى يعتبر الرائد الحقيقى للدراما المصرية الحديثـة • فبالرغم من أنه كتب بعض النصوص المسرحية ، قبل سفره الى فرنسا لدراسة الحقوق ، الا أن فترة نضجـه الحقيقى ككاتب مسرح ، لم تبـدأ الا بعد تلك السنوات التى قضاها فى عاصمة النور ، وهى السنوات التى تحول فيها لحسن الحظ عن دراسة الحقوق الى الأدب المسرحى •

ولسنا هنا بصدد مناقشة المؤثرات الأوربية فى مسرح توفيق الحكيم ، لكن المرء لايحتاج لدراية كبيرة ليتتبع أثر كتاب المسرح الفرنسى ، خاصة كتاب الكلاسيكية الجديدة ، والكاتب الأشهر برناردشو ، فى أعمال الأديب المصرى الكبير •

وحينما ننتقل الى الجيــل الثانى من كتــاب المسرح المصرى ، وهو الجيل الذى أحدث النهضة المسرحية الكبيرة ، ابتداء من منتصف الخمسينات تقريبــا ، حتى أواخر الستينــات ، هذا الجيــل الذى نتعرض لدراسته وتحليل بعض من مسرحياته ، فى هذا الكتاب • فان المؤثرات الأوربية تظــل واضحة وقوية ، وان كانت رقعتها تتسع بشكل واضح ، فلم يعد الأمر قاصرا على موليير وراسين وكورنى وشو ، بل امتدت الرقعة لتشمل كتابا من روسيا القيصرية فى الشرق ، الى كتاب أمريكا فى أقصى الغرب • وهكذا يرى الانسان أصابع كتاب مثل تشيكوف وميللر وتنسى وليامز ، وبيكيت ويونسكو وبيترفايس وعشرات الأسماء الأخرى فى أعمال معظم كتاب المسرح المصرى من الجيــل الثانى ، ــ جيــل الستينات ــ وان كان التأثر يتفاوت كما وكيفــا من كاتب مصرى الى آخر حسب نوع الثقافة والميول والاتجاهات الفكرية والسياسية ، ولسنا فى حاجة الى تأكيد ظاهرة أساسية ، وهى أنه يصعب أن نجد كاتبا مسرحيا مصريا لم يتأثر بطريقة أو بأخرى بالمسرح الغربى •

بل اننا حينما ننتقل الى جانب شائك بعض الشىء ، وهو ما يسمى

بالدراما الاسلامية ، وهي الدراما التي أخذنا نماذج لها في هذه الدراسة ممثلة في الحسين ثائرا والحسين شهيدا لعبد الرحمن الشرقاوي ، ومأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور ، فان المؤثرات الأوربية تظل أيضا واضحة رغم الاختلاف الواضح بين المفاهيم الدينية الغربية ، والمفاهيم الدينية للاسلام ، وخاصة فيما يتعلق بمفهوم القدر والقدرية ، والثواب والعقاب وهي مفاهيم تعتبر محورية في نظرية أرسطو للدراما ٠

أقول انه رغم الاختلافات البينة بين بعض المفاهيم الأساسية للعقليتين ، المسيحية والاسلامية ، الا أن الانسان يستطيع مناقشة هذه الأعمال الثلاثة على أساس المفاهيم الأوربية للتراجيديا ٠

فالبطل المأسوى عند عبد الرحمن الشرقاوي بطل اسلامي ، هذا صحيح ولكنه من الناحية الفنية بطل تراجيدى بالمعنى الكامل ، وما أظنه يختلف عن مفهوم أرسطو لهذا البطل ، سواء في نقطة ضعفه الأساسية أو في الخطأ المأسوى الذى لا رجعة فيه ، وفي سقوطه الحتمى نتيجة هذا الخطأ ، بصرف النظر عن القدر والقدرية ٠ ونفس هذا القول ينطبق على مأساة الحلاج ذات المنطلق الدينى ، تماما كما ينطبق على معظم أعمال الشاعر صلاح عبد الصبور الأخرى ، حيث يكون البطل المأسوى بطلا متكاملا بالمفهوم الأوربى ٠ وسط هذين النقيضين ، وهما الدعوة الى مسرح مصرى أصيل ، والواقع التاريخى الذى يربطنا بالمسرح الغربى بمفاهيمه التقليدية المعروفة ، تصبح الدراسة التحليلية لنماذج أساسية من التراجيديا المصرية المعاصرة ، ضرورة علمية ، فمثل هذه الدراسة تساعد غالبا على تحديد المواقف ، أى أنها محاولة لتوضيح أين نقف في بحثنا عن مسرح مصرى عربى ، والواقع أن هذا هو المنطلق الحقيقي لهذه الدراسة ٠

والله الموفق ٠

د ٠ أحمد العشرى

الفصل الأول

تطور صورة البطل فى الدراما

١ ـ البطل التراجيدى اليونانى

لم ترد كلمة البطل ، عند أرسطو فى كتابه فن الشعر ، ولكن معظم النقاد دأبوا على اطلاقها مرتبطة بالشخصية المحورية فى المسرحية ٠

ويرى أرسطو أن هنـاك عنـاصر أربعة لابد من توافرهـا عند بنـاء الشخصية :

١ ـ (أن تتصف الشخصية بالسمو) (١) ، أى تكون ذات صفـات خاصـة وسلوك منفرد ، حتى تكون أكثر تأثيرا فى النفس ، وحتى تحقق بسلوكها المتميز التضاد بينها وبين السلوك العـادى ، وحتى يتسنى لها الصراع ٠ ولما كانت التراجيديا اليونانية ذات موضوع سام ، فانها تتطلب أبطالا عظاما ، وأنصاف آلهة أو من البشر ذائعى الصيت والشهرة ٠ ولقد أدرك الاغريق ان المأساة عندما تحل بانسان عظيم تكون أكثر تأثيرا فى نفس المشاهد مما لو حلت برجل عادى ٠ فالبطل التراجيدى الاغريقى رغم سموه ليس معصومـا من الخطأ رغم حكمتـه ، ولكن ادراكه الزائد بذاته وبمعرفته ومحاولة التسامى على مصاف البشرية الى مصاف الآلهة يجعلانه يقع فى الاثم ويسقط فى الغرور والغطرسة ٠

٢ ـ (التوافق بين الشخصية وصفاتها الفطرية) (٢) ، فلا يصح ان تصور المرأة بصفات الرجل مثل الخشونة والشجاعة فى الحرب ٠

٣ ـ (التماثل بين ما تقوله الشخصية وما تفعله) (٣) ، فلا ينبغى ان يشذ القول عن الفعل ٠

٤ ـ (التنـاسق فى بنـاء الشخصيـة) (٤) ، بمعنى ان تتمسك الشخصية فى قولها وفعلها بموقف معين ، طالمـا أن الظروف ثابتة ، وألا يتغير سلوكها فجاة دون مبرر من موقف الى آخر ٠ كذلك يجب أن تخضع

الشخصيات في قولها وفعلها الى (قانون الضرورة والاحتمال) (٥) ، بمعنى ألا تقول قولا ، وتأتى بفعل بعيد عن الاحتمال مخالف للواقع ٠

أما عن الأخلاق من حيث هى مكون أساسى فى بناء الشخصية الماسوية ، فلها أكثر من معنى ٠٠٠ المعنى الأول : هو التكوين الطبيعى للانسان الذى يميز الرجل عن المرأة ، والشيخ عن الفتى ٠ والمعنى الثانى : هو العادات المكتسبة ، أى ان الاخلاق تشمل الفطرة والاكتساب ٠ والفطرة والارادة يكشفان عن الخلق ٠

ويشترك فى الخلق أربع صفات ، هى (النبل) الذى يحملنا على الاعجاب به وتقديره ٠ ثم (اتفاق) صفاته المختلفة مع خلقه الأصيل ، و (التشابه) بين الشخص وبين الأصل أو الرواية التاريخية عنه ، وأخيرا (التماسك والأحكام) بمعنى ألا يتغير من حالة الى حالة دون مبرر منطقى ٠

ولأن موضوع التراجيديا يتسم بالجلال ، فانه يتناول مشاكل الفرد وقضاياه ، ولذلك لابد أن يكون البطل فيها ساميا ، متميزا عن الآخرين، منفردا فى سلوكه وان أدى به هذا التميز الى الوقوع فى الهلاك ٠

ويجب أن ندرك أن السمو بالنسبة للشخصية التراجيدية ، لا يتعلق بالمكانة الاجتماعية ، ولا بالمولد ، بل يتعلق أساسا بالسلوك والأفعال ٠ فالشخصية الدرامية اما أسمى من الانسان العادى سلوكا ، أو أدنى منه فى تصرفاتها ٠ وبما أن الشخصيات فى التراجيديا هى التى تقوم بالفعل ، فان كل شخصية فى المسرحية ينبغى أن تفسر مسار السلوك الانسانى ، ولماذا يتجه الى جانب دون الآخر ٠ « فالشخصيات الخالية من العمق ، لا تعطى للدراما أبعادها ولا تعطى للصراع مغزاه » (٦) ٠

واذا كان اليونان يصرون أن تكون الشخصيات التى تقوم بصميم الموضوع ، من الآلهة أو أنصاف الآلهة ، أو الملوك والملكات ، والأمراء والأميرات ، أو القادة ، « ذلك لأن هؤلاء كانوا مصدر السلطات قديما ، ومن ثم كانوا يصلحون لأن يكونوا طرزا أو أنماطا يقتدى بهم » (٧) ، فلا يعهد بدور خطير من أدوار المسرحية لشخصية صغيرة عادية ، ويكتفى أن يعهد لهؤلاء بأدوار الرسل والخدم والرعاة ، ومع ذلك فهناك بعض التراجيديات التى ليس بها الا اسم واحد مشهور أو اسمان ، أما بقية الشخصيات فمن ابتكار الخيال ٠ معنى هذا أن الشخصية لابد أن تكون سامية حتى لو لم تكن معروفة فى التاريخ ، ويرى الدكتور لويس عوض أنه « ليس من المحتم علينا أن نتقيد بالحكايات المتوازثة وهى الموضوعات المألوفة للتراجيديا » (٨) ، لأن هذه الموضوعات المعرفة ذاتها لا يعرفها الا القليلون ، ومع ذلك فهى تعطى المتعة للجميع ٠

ولقد وصل اهتمام المجتمع اليونانى القديم بالأبطال حد العبادة وذلك بالطبع يرجع للأسباب الآتية :

١ – تحكى لنا الأساطير اليونانية أن لهؤلاء الأبطال يرجع الفضل فى بناء المدن اليونانية ، والنهوض بها والدفاع عنها ورفع مكانتها ٠

٢ – وتحكى لنا الأساطير أن بعض هؤلاء الأبطال كانوا ينتمون الى طبقه الآلهة لما حققوه من انتصارات باهرة للشعب اليونانى أثناء حروبهم ضد الأعداء ٠

ولقد استقى كتاب المآسى اليونانية معظم مسرحياتهم من حياة هؤلاء الأبطال ، وكانت بسالتهم الهاما للكثير من الشعراء ، والواقع أن حروب اليونان كان لها أثرها الواضح فى المسرحية اليونانية ٠

فالفرد البطل هو الأساس الذى تبنى على عاتقه التراجيديا ، وليس الجماعة فأفعاله محسوبة ، ومن هنا نشأ مفهوم البطولة والفردية ، لبطل قوى أرستقراطى - يجرى فى عروقه الدم الملكى ، وبقوته ونبله يستطيع أن يمارس صراعا بين القدر والقوى الغيبية ، حيث يمجد القوة البشرية وعظمة الروح الانسانية التى تقبل التحدى ، بارادة كاملة وبروح ايجابية ، مفصحا عن قيمته كانسان ٠

فأوديب الذى حاول انقاذ مدينة طيبة ، فحكمت عليه بالهلاك وكأنه يسعى لسموه لا لوضاعته ، وهيبوليت الذى أراد أن يحافظ على شرف أبيه ، فأمر أبوه بالقائه فى البحر ، وأجاممنون الذى أحرز النصر لبلاده ، وقدم ابنته ايفيجينى قربانا للنصر ، قتلته زوجته بالاشتراك مع عشيقها ، على أن البطل فى كل هذا ليس هو المقصود لذاته ولكنه بمثابة الفداء الرمزى للانسان ، فالقصاص أداة للعدالة والبطل التراجيدى اليونانى يكون بمثابة الأداة لهذا القصاص ، فالآلهة اليونانية تمارس نوعا غامضا من العدالة ، أو النظام فهى تدفع البطل للثأر ، وأحيانا احقاق الحق وتجعله أداة للعدالة ، وفى نفس الوقت عرضة لغضبها مما يؤدى الى انقلابها ضد البطل ٠

فاذا قلنا ان الشخصية المأسوية يجب أن تكون ملكية أرستقراطية نبيلة الروح ، ذات كبرياء وشمم ، ورغبة قوية فى تحقيق ما تصمم عليه بارادتها ، فان كاستلفترو يرى أنها « لا تهرع الى الحاكم اذا ألمت بها نازلة أو حلت بها مصيبه لكى تشكو وتتوجع وتتباكى ، ولكنها ترفض أن تتحمل المصاب فى صبر واستسلام ، وتجاهد فى أن تخلق لنفسها قانونا للعمل طبقا لما يمكن أن تمليه عليها عواطفها وحتى لو اضطرت الى الانتقام ممن

لا ينتمون اليها بصلة قرابة أو ممن يرتبطون بها بصلة الدم والرحم ، بل لا تتردد فى الانتقام من نفسها اذا اقتضى الأمر ذلك » (٩) ٠

ولكننا نرى أن هذه الشخصيات الملكية ، اذا حاولت الانتقام فانها أحيانا لا تدرك أنها تنتقم من قريب أو غريب ، فالانتقام يكون بقصد ، وأحيانا أخرى بدون قصد ، كما أن الشخصية المأساوية اذا كانت سامية ، فلماذا تذهب تتوجع أو تتباكى أمام الحاكم ، فربما تكون هى الحاكم نفسه ، كما أنها لا تلجأ الى الحكم أو القانون لأنها ببساطة لا تبحث عن القانون ، بل تبحث عن العدالة ٠٠ وهذا ما يدعوها الى الانتقام ربما من أقرب الناس اليها ، فتشعر بمزيد من الشفقة ومزيد من الجلال المأساوى ، « ولقد بولغ فى تصوير هذا الجلال حتى ليبدو وكأنه يقف فى مستوى أعلى منا ، يجعلهم أشبه بأنصاف آلهة وكأنه يجللهم بشرف هو أعظم درجات من الشرف الذى يليق بسكان هذه الأرض » (١٠) ، يجعلهم رموزا نبيلة لتمجيد الانسان ، فاذا كان سائر البشر يخضعون لقيود موضوعة ، ويلتزمون بحدود مرسومة ، فان أبطال سوفوكليس يحطمون كل القيود والحدود ، لأنهم وحدهم الذين يتمتعون بفضيلة اعرف نفسك ٠ « ولأن هذه الفضيلة البطولية ووعيهم بها تضع على حريتهم قيودا ٠ أكثر صلابة وحدودا أشد صرامة من تلك التى تفرضها الحياة الاجتماعية العادية ٠ ومن هنا تنبع مأساوية سوفوكليس الناتجة عن التناقض بين قوانين السلوك البشرى ، والحرية البطولية المطلقة التى لا تخضع الا الى قوانينها الخاصة بها ، الى جانب عجز المجتمع البشرى عن معرفة الحقيقة البطولية ، وعجز البطل نفسه عن معرفة الحقيقة كاملة ، انه أكثر الناس معرفة بنفسه ومع ذلك فهناك شىء ما جوهرى ينقصه ، ذلك ما يفرق بينه وبين الاله ، ويعلو فى نفس الوقت فوق مستوى الفرد العادى » (١١) ٠

ولهذا يقال ان سوفوكليس كتب عن الأبطال وأسخيلوس عن الآلهة ويوربيدس عن البشر ، ولنأخذ مسرحية الكترا كنموذج ، فنجد أن سوفوكليس قد أسبغ عليها ثوب البطولة فى حين أسخيلوس قد أضفى عليها ثوب المثالية ، ثم أضحت عند يوربيدس ، فتاة تذهب الى البئر لتأتى بالماء ٠

يتمثل الدرس الأخلاقى الذى تدعو اليه مسرحية أوديب ملكا فى « أن الناس يجب أن يكونوا متواضعين فى نجاحهم وان يتذكروا أن الآلهة قد تهدم هذا النجاح ، انه تحذير من القوى العليا للأبطال بعدم التمادى فى الغرور والزهو والاطمئنان » (١٢) ٠

والتراجيديا اليونانية أساسها الصراع ، والذى يتخذ عدة أشكال فى المسرح اليونانى حيث تتمثل فى :

١ ـ الصراع العمودى : فى هذه الحالة تواجه الحرية البشرية والارادة الالهية .. والمثال الاكثر انطباقا الذى يقدمه المسرح اليونانى هو بروميثيوس المقيد بالأغلال .

٢ ـ الصراع الأفقى : وهنا يوجه الفرد قوانين المجموعة والكيان الاجتماعى المفروض . والمثال الأكثر صفاء هو الصراع فى مسرحية أنتيجونا .

٣ ـ الصراع الديناميكى : وفى هذه الحالة تقف العفوية البشرية بوجه الذى لا مفر منه ، القدر ، التاريخ المقدر والمعاش دراميا . ويظل خير مثال على هذا الصراع مسرحية الفرس ، الذين تقوقعوا على هزيمتهم وعلى دهشتهم من انهزام القدر .

٤ ـ الصراع الداخلى : وهى الحالة الصراعية الأكثر دقة ، فالبطل المأساوى هنا يصل الى التناقضات الداخلية التى تفجره ، وتوجه حدته نحو اكمال وجوده ، فأوديب يحمل فى أعماقه جذور مأساته وعذابه فهو الزوج الابن والولد ، القاتل والضحية والجلاد (١٣) .

وحتى يكون الصراع ساخنا ، لابد أن يكون غير متكافىء ، فعنصر القضاء والقدر يتصدى أسرة بتمامها ، كتبت المقادير على جبين كل فرد من أفرادها مصيره الى التهلكة ، لا يستطيع أحدهم مهربا ، فاللعنة جاثمة تتوارثها الأسرة الملكية ، فكل الشخصيات يسوقها القدر الى التهلكة ، **« ويحكى شعراء ما بعد هومير أن أتريوس ، وهو ملك أرجوس ، أراد أن يثأر لشرفه من أخيه تيتيز لغوايته لزوجته ، فدعاه الى وليمة أعدها له وقدم اليه فيها لحم أطفاله طعاما له ، وتحكى القصة أن تيتيز انطلق فى فزع وهو يصب لعناته على بيت أتريوس الذى سار عرضة للكوارث العديدة فيما بعد » (١٤) .**

فالقضاء والقدر يحدد مصير الأبطال فى الفكر اليونانى حيث يبدو المصير مقدرا ومحتوما ، دون أن يكون للبطل دخل كبير فى فجيعته التى حلت به ، « لقد كان الخضوع للقضاء والقدر الذى رضى به حتى **بروميثيوس هو القاعدة فى الشخصيات الاغريقية ، فهؤلاء الأبطال يخوضون صراعا مع الآلهة أو القوى الغيبية ، فينتصرون عليها حينا وتنتصر عليهم حينا آخر » (١٥) .**

لقد استطاع اليونان من خلال الأسطورة أن يخلقوا لهم أبطالا يخوضون صراعا مع قوى كبرى ، ويحققون أحلامهم وأمانيهم ، ولتكن أيضا تعبيرا عن الآلام التى يعانيها الشعب ، تعبيرا عن قواه النفسية

وارادته القوية في خوض صراعه مع تلك القوى . ومن هنا كان البطل التراجيدى اليونانى ممثلا للمجتمع اليونانى ، آماله وأحزانه ، من حيث كونه مرتبطا بقوى خارجة ، ومرتبطا بها فى مصيره وذاته ، هذه القوى هى الآلهة والقوى الجبرية ، حيث يكون صراع البطل ضد هذه القوى الخفية ، والذى لا يخرج منه البطل منتصرا ، الا أن مصيره قد تحدد له من قبل ، وتأتى الهلمارتيا كتبرير موضوعى لتحول أقدار هذا البطل من حالة السعادة الى الشقاء ، « فأوديب مقدر له أن يفعل ما فعل حتى قبل أن يولد ، لأن بيت أتريوس جميعه ، وكل سلالته يعيش تحت لعنة قديمة لم يحن الوقت بعد لانهائها » (١٦) .. ونتساءل .. اذا كان هذا القول يحتمل الصواب ، فهل ينبغى أن ننفى مسئولية البطل عن أفعاله ، أو عن خطئه بالذات ؟ .. واذا كان هذا صحيحا .. فلم العذاب والعقاب والمعاناة عن أفعال ليس لأوديب أية مسئولية عنها ؟ . وللاجابة عن هذه الأسئلة ، لابد من دراسة مفهوم الخطأ المأساوى .

والخطأ المأساوى منه ما ارتكب عن (غير قصد)وعن جهل ، ومنه ما ارتكب عن (قصد) وعن معرفة مسبقة بالنتائج . وهناك من الأخطاء ما يرتكب صدفة . وكما يرى أرسطو فان البطل فى المأساة يجب أن يكون شخصا شبيها بنا ، وأن يكون خيرا بطبعه ، وأن تحل به المصائب لا لاثم اقترفه ، بل نتيجة خطأ كبير ، فهو .. كما يرى كاستلفترو « اما لأنه يضطر الى التورط فى قضية تتعلق بالصالح ، أو ما يعتقد أنه صالح وطيب ، واما أن يخوض أحداثا تتعلق بشر أو ما يظن أنه شر » (١٧) فالفاجعة تحل بالبطل نتيجة لغلطة ارتكبها ، أو لعيب فى مكونه الذاتى ، قد لا يدركه البطل فى البداية . ودائما يطرح علينا الكاتب التراجيدى مبررات معقولة لحدوث الكارثة للبطل . كالعناد مثلا فى شخصية أونتيجون، والغرور والخيانة كما فى شخصية بروميثيوس ، وحدة المزاج والغضب والتهور ، والبحث الدائب عن المعرفة ، والذكاء ..كما فى شخصية أوديب. فأوديب أراد أن ينفذ وحى الآلهة ، بالكشف عن قاتل لايوس ، كى تنجو المدينة من شر الطاعون ، فاذا به فى النهاية ، يكتشف أنه هو نفسه من يبحث عنه .

ولقد حدد أرسطو هذه النقطة حين قال : « ان الحوادث الأليمة التى تجرى بين الأحباب ، كأن يقتل الأخ أخاه ، أو الابن أباه ، أو الأم ابنها .. هى ما ينبغى أن يطلبه الشاعر التراجيدى » (١٨) . وبهذا أشار أرسطون بأن أصل التراجيديا يكمن فى علاقتنا بأقرب الناس الينا . فقد عرفنا أن أوديب قتل أباه وتزوج أمه ، وميديا قتلت أبناءها ، وكريون قتل أنتيجون ، ابنة أخته جوكاستا ، وأجاممنون قتل ايفيجينى ، كلتمنسترا قتلت أجاممنون .. الخ ...

.. فالخطأ التراجيدي أو الهمارتيا ، هي لب النظرية الأرسطية في البطل التراجيدي فهي « فعل (بكل معنى الكلمة) ولكن بشرط أن يكون (بمعنى الكلمة) هذا نفسيا وليس أخلاقيا » (١٩) .

فالهمارتيا قد تستعمل للدلالة على فعل واحد خاطىء ، راجع الى نقص المعرفة بظروف معينة ، وقد تدل على غلطة يتعذر تجنبها ، وهي في الحالتين غير ارادية ، وحكمنا عليها من الناحية الأخلاقية ، يتوقف على كون الفرد نفسه مسئولا عن جهله أو غير مسئول . وللسقطة معنى أخلاقي ، وهو يتعلق بفعل واحد ، أن يكون هذا الفعل شعوريا وإراديا ، ولكنه غير متعمد ، كالأفعال التي ترتكب في حالة الغضب أو الانفعال الشديد

والتغير في أحوال البطل من السعادة الى الشقاء ، لا يحدث بسبب الخبث والشر ، بل بسقطة عظيمة . فهذه السقطة العظيمة ، هي اذا نقطة الضعف في شخصية البطل التي لا تجعله كامل الفضيلة ، والتي تنجم عنها الفاجعة . ويمكننا القول ان الخطأ المأساوي الذي يسبب تعاسة البطل التراجيدي ، يرجع الى حكم خاطىء على الموقف ، سواء عن جهل أو نقص خلقي . ولنضرب مثلا ـ بأشهر أعرج في التاريخ ـ بأوديب .

لقد قتل أوديب أباه الملك لايوس ، دون معرفة شخصيته ، نتيجة تهوره واعتداده بنفسه . ثم زواجه من أمه جوكاستا ، نتيجة جهله .. كل ذلك وغيره ما زال موضع نقاش دائم . ولكن يبقى السؤال .. ما هو نصيب أوديب من المسئولية ؟

يرى البعض .. أن أوديب يتحمل جزءا كبيرا أو معقولا من المسئولية ، لأن الخطأ في الواقع ، رغم ارتباطه بالجهل ، ينبع من داخل أوديب الى حد كبير ، أو حدث نتيجة ضعف في شخصيته . ونقطة الضعف في أوديب تتمثل في اندفاعه وتهوره وعناده ، وتلك خصائص تصور جانبا أساسيا من شخصيته منذ البداية حتى النهاية ، فهو يثور بسرعة ، ويتهور الى حد قتل الرجل العجوز عند مفترق الطرق بسبب شجار حول سبب تافه ، « وهو نفس التهور ونفس العناد اللذان يظهران في اصراره على معرفة الحقيقة رغم تحذير زوجته ـ أمه ـ له . ورغم تحذير قارىء الغيب الأعمى تريزياس ، وهو يستمر في ذلك العناد والتهور حتى يكتشف أنه فعل كذا ، وكذا ، فيعاقب نفسه » (٢٠) ، ويفقأ عينيه كي لا يرى فظائعه ويصر على أن يترك مدينة طيبة ، متوجها الى كولونا .

فالهمارتيا تعادل القدرية ، وأحيانا تعد سمة تلتصق بأسرة معينة كلعنة متوارثة ، وتعتبر مسئولة الى حد كبير عن معاناة الانسان وآلامه . « والأبطال المأساويون في التاريخ ، لا يرتكبون أخطاءهم بالصدفة ، وانما

ترتبط أخطاؤهم ضرورة بأمهم المشاكل فى الفترات الحرجة .. والتى تعد الملامح النموذجية المميزة للصراع المأساوى فى مرحلة معينـة ، وبشكل خاص » (٢١) ، فلو كان أوديب يعيش فى وسط جماعة تقبل قتل الأقارب وتزاوج المحارم ، اذا لما كان شخصية تراجيدية .

وعلى الرغم من أن الخطأ فى الحكم أو الهمارتيا ، هو الذى يسبب تحول أقدار البطل من السعادة الى الشقاء ، الا أنه لا ينقص من قدر البطل التراجيدى ، بل يزيد اعجابنـا به ، واشفاقنـا عليه ، لأنه يتخذ صبغـة بشرية ، وان طاول الآلهة فى عظمتها .

واذا حاولنا تحديد علاقة الهمارتيا أو الخطـأ المأساوى ، بالارادة ، فاننا نجد أنه الى جانب أخطاء أوديب السابق ذكرها ، هناك القدر المكتوب من الآلهة ، ولا بد للبطـل أن يسقط هذه السقطة العظيمة مرة واحدة ، هذه السقطة تكون كافية لهلاكه . فأوديب طبقا لنبوءة العراف ، كان مكتوبا عليه أن يقتل أباه ويتزوج أمه ، كل ذلك قبـل أن يولد أوديب . وعندما سلمه أبوه لأحد الرعاة لكى يتركه فى الخلاء حتى الموت .. يشفق الراعى على الطفل ، ويسلمه الى زميله الراعى الكورنثى ، الذى يسلمه بدوره الى بوليب الملك الكورنثى وزوجته ميروب ، حتى اذا شب أوديب وسمع نبوءة العراف ، هاجر من كورنثه كى لا يتورط فى تلك الفعلة الشنعاء .. وينطلق الى طيبة — موطنه الأصلى — وفى الطريق تنشب مشادة بينه وبين أبيه الحقيقى ، — الملك لايوس — فيقتله أوديب فى ثورة تهوره ، ويتجه الى طيبة ويحل أسئلة أبى الهول ، وينقذ المدينة ، فينصبه أهلهـا ملكا عليهم ، ويهبونه زوجة لايوس — أمه — لتصبح زوجتـه ، وبذلك تتحقق نبوءة العراف ، وتنفذ مشيئة القدر ، وتلعب الصدفة دورها .

لقد كان هذا التصور نمطا مناسبـا فى اليونان القديمة ، « وربما يرجع السبب فى ذلك ، الى ديانتها فى ذلك العهد » (٢٢) ، ولكنه بعد أن زالت هذه الديانة .. يبدو شيئا يكاد لا يلائم الذوق الحديث .

وتأتى نقطـة الغرور ، أو ما يسمونـه (الهيبريس) ، فى الفـكر اليونانى ، كنقطـة ضعف عنـد البطـل المأساوى ، وتتضح هذه النقطـة بالـذات ، بشـكل واضح فى شخصيـة أجـاممنون .. ويطرح الشـاعر أسخيلوس أكثر من طريقـة ليؤكد نقطة الضعف عند أجاممنون ، فهنـاك الاستقبـال الرائع للزوج بعد عودتـه منتصرا من حرب طروادة ، وتلك السجادة الحمراء تحت قدميه ، منذ أن يغادر العربة الحربية حتى قصره ، .. هنا ندرك أن نقطة الضعف تنبع من داخل أجاممنون نفسه ، فهو مغرور ، وهذا الغرور يؤلب الآلهة ضده ، .. فكان قتله فى الحمام على يد زوجتـه

وعشيقها ... ، وعندما عاد أجاممنون من طروادة ، يظهر وعصبه الدليل على بطشه واهانته للآلهة ، فيصطحب معه الكسانندرا ابنة الملك بريام ملك طروادة ، وعذراء الآلهة ، ليجعلها محظية له ، رغم مقاومتها واحتجاجها .. واغتصاب كاهنة ، يثير غضب الآلهة وحنقها ..

ان اقدام أجاممنون على قتل ايفيجينى ، تنفيذا لارادة القدر ، قد زاد من حدة الخلاف بينه وبين زوجته ، مما عمل على تأكيد اصرار الزوجة على قتل البطل ، فمن أبشع الجرائم عند الاغريق قتل الأقرباء ، ولا عقاب على هذا القتل سوى القتل ، وعلى السماء أن تسهم فى تحقيق العدالة ، وتنفيذ الانتقام .. ولتأكيد ذلك نرى أن الزوجة كليتمنسترا ــ قبل وصول أجاممنون ــ تعبر عن أملها فى الا يكون أجاممنون قد دنس معابد طروادة ، وأهان آلهتها حتى لا يحل عليه العقاب .

ويشير الدكتور عبد العزيز حمودة الى جانب آخر فى شخصية أجاممنون كبطل تراجيدى ، اذ يرى « أن الصورة الغالبة على المسرحية ، هى صورة الحيوان فى أقصى درجات حيوانيته .. ، وصورة أخرى هى صورة الشبكة التى ألقت بها الزوجة مع عشيقها فوق زوجها قبل أن تبدأ فى طعنه . ، فالصورة الأولى ترمز الى الجانب البهيمى فى الانسان ، الى نقطة ضعف غريزية فى الانسان حينما يستسلم لغرائز الشر فى داخله ، حينما لا يفكر بعقله ، بل بغرائزه المجردة . والصورة الثانية ، وهى الشبكة اذ تؤكد صورة الخداع المتأصل فى الانسان » (٢٣) .

وأخيرا .. لقد تغيب أجاممنون عن فراش زوجته عشر سنوات كاملة ، مما يزيد الجفاء بين الزوج والزوجة ، مما « يعتبره البعض خطأ اراديا » (٢٤) .. وهل بعد هذا كله نستطيع أن نلوم القدر وحده على مأساة أجاممنون ؟ .. وهل نستطيع أن نبرىء ساحته كبطل تراجيدى مسئول الى حد كبير عن خطئه ثم سقوطه .. وعليه يكون مقتل أجاممنون تطورا طبيعيا ــ وفق القانون والعدالة اليونانية ــ لشخصيته ونتيجة حتمية لأفعاله .

والبطل هيبوليت كان العيب فى شخصيته أو نقطة ضعفه ، فرط نقائه وخلو قلبه من الحب ، وذلك الصمت الجليل الذى صنعته كبرياؤه وبرود روحه ، مما جر عليه المحنة والمعاناة ، اذ أثار حسد الآلهة فينس فأنزلت به الفاجعة جزاء تكبره ، وخلو قلبه من الحب وعجرفته ، « فهو يؤكد دوما أنه لا يمكن أن يوجد هناك انسان أكثر منه فضيلة ، ويموت وهو يفخر بتقواه ، وتبجيله البالغ للآلهة .. ولكنه هنا قد انتهك المثل

الإغريقى القائل بأن لا شىء يجب أن يزيد على الحدود ، وذلك بسبب انعدام احساسه وتعاليه المتكبر » (٢٥) .

فالاحساس المفرط بالذكاء ، كارثة على هذا الذكاء ، كما أن الاحساس الزائد بالنقاء ، كارثة أيضا ، لأن البطل بذلك ربما يشارك الآلهة فى ادراكها المطلق للأشياء ، ولأن الطبيعة الانسانية مشوبة بعيب أو عيوب ، عادة ما تؤدى الى السقطة ، وكان القوة الخارجية متربصة للايقاع بالبطل ، نتيجة عيبه الانسانى الناتج عن ضعفه .

ومن الملاحظ أن البطل لا يشعر بهذا الخطأ الذى يقع فيه ، ولا يحس به الا بعد وقوع الكارثة أو الفاجعة ، أى بعد فوات الأوان . فمعظم أبطال التراجيديا اليونانية ، حتى وان كانوا يدافعون عن قيم ومثل أخلاقية أو انسانية عامة ، الا أنهم مع ذلك لا يسلمون من النهاية المأساوية ، فطبيعة المجتمع اليونانى تؤمن بقانون (النظام) ، ومن ثم لا بد من عقاب البطل المتطاول على الآلهة لكى يعم النظام الكون . فمن يخرج على النظام — فى عرف الآلهة — يستحقه النظام . (واعتاد بعض النقاد اعتبار الكارثة التى تحل بالبطل كنوع من العدالة الشاعرية » (٢٦) ، وتأتى هذه العدالة نتيجة للعيب الفادح أو الخطأ الجسيم .

ولنناقش الآن مدى حرية الارادة عند البطل التراجيدى ، وقت ارتكابه الخطأ التراجيدى .. فها هو أورست يقتل أمه ، وأوديب يتزوج أمه ، ويقتل أباه ، كما أن ميديا تقتل أطفالها .. ، ومع هذا ، فهؤلاء الأبطال على درجة من ادراكهم لأنفسهم تفوق بكثير درجة ادراك الرجل العادى ، وهذا الادراك الزائد للنفس ، انما هو نوع من أنواع الفساد .

واذا « كان القدر هو المحرك للأحداث فى المأساة اليونانية ، فان ارادة البطل لابد أن تكون مقيدة ، وليست مطلقة » (٢٧) اذ انها تتحرك فى نطاق مصيره المعروف ، رغم اشتراكه ودفعه لهذا المصير ، فالبطل فى هذه الحالة لا يملك سوى انجاز ما قدرته الآلهة وفرضته عليه . لقد قدر لأوديب أن يقتل أباه ويتزوج أمه ، وهذا ما نفذه القدر رغما عنه ، « فارادة الأبطال جزء من ارادة أكبر فى جوهرها بالعلاقات الانسانية »(٢٨)، ولقد كانت التراجيديا اليونانية تسمح بحد أدنى من الارادة الحرة .. ، كما عرفنا من خلال دراستنا لبعض أخطاء الأبطال التراجيديين ، فمن خلال ضعف الامكانية الانسانية ، ومن قوة الارادة الانسانية نفسها ، نشأ احترام التراجيديا للانسان .

والانسان مهما كان قويا ، فان القوى الغيبية القدرية تظل أقوى منه وعن طريق التحدى بالارادة يستعر الصراع بين الارادتين ، وتنتصر ارادة

القدر أو مشيئته ، ويعانى الأنسان من جراء هذا الانتصار ثم يحاول أن يتجاوز هزيمته التى أحلت به ، لكنه أبدا لا يستطيع أن يحول دونها أو يمنعها · فالبطل اليونانى يصارع القدر والقوى الأخرى غير معتمد الا على عقله وارادته ، كدائرة صغيرة يتحرك فيها البطل بحرية ، وهذه الحرية هى التى تحدد نصيبه من المسئولية ، ولكنه لا يلبث أن يصطدم بنتيجة لم تدخل فى حسابه قط : « فاجاممنون بطل يزن الأمور بعقله الانسانى ، وينفذها بارادته القوية ، فيصطدم بنهاية المأساوية التى سقط اليها نتيجة أخطاء لم يكن يدركها كبشر » (٢٩) ·

وهناك أربعة مواقف يقدم عليها البطل التراجيدى ، كما ذكر أرسطو ، وهذه المواقف هى :

١ ـ موقف (تدرك) فيه الشخصية أنها مقدمة على ارتكاب أمر فظيع ضد شخص تعرفه تمام المعرفة ، مثل موقف ميديا من أولادها ·

٢ ـ وموقف (لا تدرك) فيه الشخصية حقيقة الصلة التى تربطها بالشخص الذى تكون مقدمة على قتله ، ولكنها (تدرك) حقيقة الصلة بعد ارتكاب الاثم ، مثل موقف أوديب من أبيه وأمه » (٣٠) ·

٣ ـ وموقف تكون فيه الشخصية (على وشك ارتكاب الاثم ولكنها تدرك قبل ذلك حقيقة صلتها بمن تنوى الفتك به) ، فلا تقدم على فعلتها مثل موقف ميروبى من فلذة كبدها » (٣١) ·

٤ ـ وموقف أخير (تدرك) فيه الشخصية أنها بصدد ارتكاب فعل آثم ، ولكنها لا تفعله (ترددا) مثل موقف هايمون من أبيه كريون ، وهو موقف ذو سلوك غير تراجيدى ما دام لا يؤدى للفاجعة ·

• تتحدث بير أجيه توشار عن حرية البطل وارادته فيقول :

لقد كانت حرية البطل عند اسخيلوس تكمن فى تنفيذ ارادة الآلهة الضامنة للنظام والتوازن ، اما البطل عند سوفوكليس فيحصل على حريته احيانا من الآلهة ، ويكاد يحصل عليها دائما من البشر ، ومن نفسه ، وغالبا ما يهلك لقاء ذلك ·· اما عند يوربيدس فيسلم الانسان لنزوة الآلهة ، لا اكثر ، وتنظر الى المصير الانسانى بلا لحة امل ، لا فى الأرض ، ولا فى المستقبل ، مصير شقى لا دواء له فى هذا الكون (٣٢) ·

وقد يكون فعل الشر اراديا أو غير ارادى ، فهو فعل ارادى ، عندما يضحى أجاممنون بابنته افيجينيا • وغير ارادى عندما يقتل أوديب أباه ويتزوج أمه • وستظل مسألة الارادة الحرة موضوعا شديد الالتباس فى القضايا التراجيدية •

وعند أرسطو •• يكون التحول فى أقدار البطل من السعادة الى الشقاء هو السمة الأولى للحدث فى التراجيديا ، وهو الذى يثير فينا عاطفتى الشفقة والخوف ، ويربطنا بالمصير المأساوى الذى ينتهى اليه البطل وهذا التحول لا يكون سببه أن البطل شرير أو سيء الخلق ، لأنه لو كان كذلك لما أثار فينا مشاعر الرأفة به أو العاطفة عليه ، كذلك يجب ألا يكون الانتقال من السعادة الى الشقاء من حظ الشخص الطيب الخالى من النقص ، لأن هذا لو حدث فلن يثير فينا الاحساس بالدهشة ، فبطل المأساة لابد أن يكون فيه جانب كبير من الخير ، لكن به عيب أو نقطة ضعف ، تجلب على نفسه الشقاء لسوء أحكامه • « ان هناك لحظات قليلة يتحدد فيها مصير الانسان ، وتحول حياته من السعادة الى الشقاء ، كلحظات الاكتشاف المروع ، أو لحظات وقوع جرم خطير ، هذه اللحظات هى التى تختارها التراجيديا كاطار زمنى لموضوعاتها » (٣٣) •

فأوديب يصاب بالشقاء حينما يواجه بمشاكل مدينته التى حل بها الوباء ، وحينما يعرف أن مولده يحيط به الشك ، وأن من المحتمل أن يكون هو نفسه مرتكب الاثم ••• يعود فيسعد عندما يعرف نبأ موت والده الكورنثى — ، ثم يشقى مرة أخرى حينما تظهر الحقيقة ساخرة فى النهاية ، ويتضح دون شك أنه نفسه مرتكب الاثم • ان الانكشاف الذى اكتسبه أوديب ، يعنى معرفته ، لذلك المجهول ، لقد انتقل من حالة الجهل الى حالة العلم أو المعرفة ، ونتيجة لهذا الانكشاف يحدث الانقلاب الغير متوقع ، فقد صحب الانكشاف انقلاب أثار فينا الشفقة والخوف ، وهذا التحول الذى طرأ على البطل من السعادة الى الشقاء ، كان عن طريق التعرف والانقلاب معا ، فتحدث المأساة ، ويسقط البطل ضحية غلطته ، وقربانا لبطولته •

وقد يكون هذا القصاص من البطل بواسطة الآلهة ، « نوعا من الحسد الالهى ، أو الغيرة ، وليس صادرا عن رغبة الآلهة فى اقرار النظام والعدل على الأرض فقط ، بل لاقرار نوع من النظام الكونى الذى يقوم على أساس من العدالة المبهمة » (٣٤) ؛ وليس العدالة كما نفهمها وننشدها ، فيرضى البطل بمعاناته ويتقبلها على أنها من طبائع الأشياء . بما فى ذلك طبيعته هو البالغة العمق ، فهو كائن ضعيف ذلك الضعف الإنسانى النبيل •

والهوه التى يسقط فيها البطل باختياره ، أو بالرغم منه ، هى نهاية الطريق لا يعرفه بالضرورة ، وهى عقاب بلا ذنب ارتكبه أو لم يرتكبه على السواء ، بل هو فوق هذا عقـاب على ثواب ، كأوديب الذى حاول انقـاذ مدينـة طيبـة من الطـاعون ، فحكمت عليه هذه بالهـلاك ، وكأنه يشقى لسموه ، لا لوضاعته . وهيبوليت ذلك النقى الطاهر الذى أراد أن يحافظ على شرف أبيه ، فكانت نهايته . وأجاممنون المقاتل البطل الذى جلب النصر لبلاده .. كيف كانت نهايته على يد زوجته وعشيقها ، وأنتيجون التى أرادت أن تكرم الموتى بدفن جثة أخيها ، كانت نهايتها الموت .

على أن الأبطال التراجيديين فى كل ما سبق ، ليسوا هم المقصودين لذواتهم فقط ، ولكنهم قدية ، ورموز للجنس البشرى كله .

ويكمن نبل التراجيديا فى هذا الموت المحتوم الذى يواجهـه البطـل المقضى عليه ، والذى يقـاوم حتى آخر لحظة فى حياته ، تحقيقـا لذاته الانسانية ، وتأكيدا نبيلا لموقف الانسان الذى يرفض الاستسلام ، كاشفا فى صراعة المهيب بأسرار النفس وأسرار الوجود ، وأن ما حـل بالبطـل التراجيدى يعتبر ، تطهيرا لنفسه عن الأخطاء التى ارتكبها بدون وعى منه، فبهذا كان المبدأ الخلقى يقضى . وحتى يعود النظام مرة أخرى ، لابد من تطهير نفس البطل .

وعلى ما سبق يمكن أن نفسر مواقف البطـل التراجيـدى وأفعـاله ونهايته المأساوية ، على ضوء المبادىء الخلقية التى سادت مجتمع المدينة ، والتى تتمثل أهمها فى فكرة النظام .والحد من الغرور البشرى ، واظهار ما فى الانسان الفانى من ضعف أمام جبروت الآلهة ، والتى دوما تنتصر وتحسم الصراع لصالحها ، ورغم ذلك فان البطل التراجيدى ـ رغم هزيمته « يخرج وقد انتصر روحيا ، لأن ادراكه بالجرم يحوله الى قديس » (٣٥)، ولعل مسرحية أوديب فى كولونا لخير مثال لذلك .

٢ ـ البطل الحديث فى المسرح المعاصر

ولكن ·· هل ظل مفهوم التراجيديا والبطل التراجيدى حتى العصر الحديث ؟ ·· نحن نعلم أن هناك أشياء ظلت باقية فى التراجيديا والبطل التراجيدى ، وأشياء قد اختفت بالضرورة أو تلاشت ، بمنطق تطور الحضارات وتعقدها ·· فالأشياء التى ظلت باقية حتى العصور الحديثة تتمثل فى :

(أ) الصراع الغير متكافىء بين ارادتين يحسم فى النهاية لطرف منهما على الآخر ·

(ب) النهاية المأساوية ، وان كانت معنوية فى معظم الأحيان ·

(ج) الفعل المأساوى ، ونقطة الضعف التى تحدد المصير ·

(د) التوافق بين فعل البطل وسلوكه واخلاقه وموقفه ·

(هـ) حرية الارادة فى فعل الفعل ··

تلك هى الجوانب الباقية ، حتى عصرنا الحديث ، كما أن هناك عناصر اندثرت ـ فى تكوين المأساة ـ بانتهاء عصر معين · فأبطال تراجيديا عصر الملكية كانوا ملوكا أو من سلالة الملوك ·

ولكن هذا المفهوم للبطل التراجيدى قد انتهى بانتهاء القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، فأصبح البطل انسانا عاديا مثلما نجد فى مسرحيات ابسن وأونيل وسترندبرج وتنسى وليامز وأرثر ميللر وغيرهم · فلقد أصبح الانسان العادى هو البطل ·

ويجب أن يكون معروفا أن مفهوم البطل التراجيدى ، فى كونه ملكا

أو أميرا ، ابتداء من العصر اليوناني حتى الكلاسيكية الجديدة في فرنسا متمثلة في أعمال كورني وراسين ، وبالطبع كانت هناك محاولات استثنائية، مثل مسرحية فاوست للكاتب مارلو المعاصر لشكسبير • فلقد كان فاوست انسانا عاديا ، ولم يكن على أية حـال من الأحوال أميرا أو ملكا ٠٠ ، وان كان من الممكن اعتباره شخصية غير عادية ، على أساس علمه الغزير وتبرزه في جميع مجالات المعرفة آنذاك •

واذا تأملنـا معظم الأبطال التراجيديين ، فيما قبل القرن التاسع عشر ، سنجدهم اشخاصا غير عاديين • بالاضافة الى سيادة مبدأ عدم خلط الأنواع •

ولكن هذا المبدأ قد تهـدم على يد الشاعر الانجليزى وليم شكسبير الذى كان يخلط فى مسرحياته التراجيدية مواقف كوميدية ، مثل مشهد حفار القبور في مسرحية هملت ، ومشهد التمثيل داخل نفس المسرحية • ومشهد البواب في مسرحيـة مكبث ، والمهرج في مسرحيـة الملك لير ٠ ، ولقد كان هذا الخلط الذى أقدم عليه شكسبير يضيف الى جانب تخفيفة الكوميدى ، عمقا وحزنا من خلال المفارقة الدرامية التى يلجأ اليها شكسبير •

واذا كانت المسرحيـة اليونانيـة تقوم فى معظم الأحيـان على عقـدة واحدة ، فان شكسبير قد حوى فى مسرحياته بعض العقد الثانوية الموازية للعقدة الرئيسية ، والتى تصب تلك العقد الصغيرة فيها ، بحيث تزيد من قوتها •

ولقد كانت المأساة اليونانية تحوى فى أغلب الأحيان مكانا واحـدا تدور فيه الأحداث ، وزمنا لا يتجاوز دورة شمسية واحدة ، ولكن شكسبير ضحى فى مسرحياته بوحدتى الزمان والمكان ، بحيث تعددت الأماكن وامتد الزمن فى التراجيديا الشكسبيرية •

لقد حرصت التراجيديا اليونانية على عدم اظهـار منـاظر القتـل والرعب والـدم أمـام النظـارة ، أمـا فى مسرح شكسبير فقـد امتـلأت التراجيديات بالمناظر المروعة التى تحدث بالفعل على خشبة المسرح • كما أن التراجيديا اليونانية لم تهتم بالشخصيات الثانوية الا فى كونها تدفع بالأحداث ، أما فى مسرح شكسبير ،فهذه الشخصيات الثانوية لها منطقها الفنى الخاص بها •

وبانتهـاء العصر الذهبى للمسرح اليونانى ، اختفت الجوقة تماما ، وان كان ذلك لا يمنع من وجود الجوقة فى بعض المسرحيات الحديثـة ، ولكنها لم تصبح فرضا ، بل ترجع الى اختيار الكاتب المسرحى •

لقد غيرت الصور الأدبية المختلفة في تفاصيل صورة البطل ، وبعض هذه التفاصيل ظاهرى أكثر منها حقيقى ، كالتغيير الذى أحدثه آرثر ميللر حين جعل بطله فى مسرحية وفاة بائع جوال ، انسانا عاديا ، فى الظاهر · ليس فيه شيء من العظمة ، ولكننا عند التأمل لانلبث أن نرى فى هذا الموزع — ويلى لومان — « نموذجا لما تمجده طريقة الحياة الأمريكية من فضائل عملية ، تقوم كلها على الصراع المستقل من أجل الوجود الفردى » (٣٦) ·

فويلى لومان البائع الجائل ، يعد نموذجا للانسان البسيط الذى تطور المجتمع بأسرع مما تطور هو ، لقد تركه المجتمع وراءه · فويلى ·· له آمال وطموحات الرجل العادى ، فهو رب بيت يتمنى أن يجد قوت بيته ، وهو أب يحلم أن يرى ولديه ينجحان فى دراستهما وعملهما ، كما أنه يدفع أقساط الأثاث والمنزل الذى قد استأجره ، ويحلم أن تؤول له يوما ملكية بيته · كما أن لويلى لومان نواحى ضعف الرجل الأمريكى العادى ، فهو يرخى العنان لعواطفه فى رحلاته الطويلة ، وله عشيقة يهديها الجوارب ، بينما تقضى زوجته الساعات ترتق جواربها الممزقة ، ولكن امكانيات ويلى لومان تقصر على أن تواجه متطلبات حياة يتقدم فيها العمر ويضعف فيها الجسد ، ثم هو يقاتل فى معركة خاسرة ازاء مجتمع تتطور فيه أساليب البيع تطورا سريعا ، وينتهز فيه الجيل الجديد من الشباب الفرصة لاحتلال مكان الجيل السابق ، اذا ضعف أو تخاذل ·

من هنا يتحول الحاضر بالنسبة لويلى لومان الى خيط متصل من الآلام · ان ويلى يفقد عمله ، لأن أساليبه فى ترويج البضاعة قد غدت قديمة لا تتناسب وايقاع سرعة العصر ، وهو يستدين الدولارات من جاره أسبوعا بعد أسبوع ، كما أنه يخفى عن زوجته حتى لا تفقد ثقتها به ، وتشترك الزوجة فى مؤامرة الصمت فهى تعلم مصدر المال ، ولا تريد أن تجرحه ، وتتسع خيوط المؤامرة لتشمل الولدين اللذين يخرجان للحياة بفهم « مبالغ فيه » (٣٧) عن قدراتهما ، خلقه وهم الأب عنهما منذ صباهما· وينتقل الولدان من فشل الى فشل بفطيانة بالكبرياء والسرقة · وتنهار أعصاب الرجل ، فيهرب من حاضره ليجتر ذكريات الماضى وآماله ، فيتصور نفسه مفضلا لدى منتجى السلع التى روج لها ، وأن الكل يتمنى رضاءه ، كما أنه مدلل من عشيقته التى تراه مثالا للوسامة ، رغم أنه مشوه الجسد كما تشير المسرحية ، وهو يعد ابنه الأكبر طالب الجامعة مثالا للتفوق الرياضى ، والجميع معجب به ، ثم شقيقه الذى أصاب نجاحا سهلا فى مناجم الماس فى أفريقيا · انه يلقى باللوم على ظروف العيش التى صادفته هو ·

وتدور أحداث المسرحية بين عالم الذكريات وأحلام اليقظة ، وهو عالم اللاشعور ، وبين لحظات الواقع بكل متناقضاته ، وكأنها مواجهة أو صراع بين العالمين ٠

وتنتهي أحداث مسرحية وفاة بائع جوال بانهيار أعصاب ويلى لومان فيقتل نفسه بالغاز فى الوقت الذى انتهت فيه أقساط المنزل وأصبح ملكا له ٠ ولعله ظل يحلم حتى بعد موته ، فى أن يسير فى جنازته العديد ممن عرفوه فى حياتة الحافلة ، لكنه يدفن فى صمت ٠

ان ويلى لومان يصارع الواقع الحضارى ، الذى يتطور بسرعة لا يلاحقها ويلى ، فهو مغترب على المستوى الاجتماعى والاقتصادى ، ويتمثل خطأ ويلى لومان فى هروبه من الواقع ، وكذبه على نفسه والآخرين ، كما أن نهايته المعنوية بدأت عندما بدأت يحلم ويهرب من واقعه ٠ أما نهايته المادية ، أو موته المادى فيتمثل فى انتحاره بالغاز ٠

ان ويلى لومان بطل تراجيدى حديث ، ذو ميزة معينة « فعن طريق قدرته التى لا تحد على تحمل الألم ، يتمتع بنوع من الشرف التراجيدى أو شبه التراجيدى » (٣٨) ٠ بغيظه البسيط مما يلاقيه من سخرية وازدراء الناس له ، وصراعه فى سبيل احترام الناس له ، بقدر صراعه فى سبيل احترام نفسه ، فتكسبه آلامه نفسها بعدا تراجيديا داخل عالم الطبقة المتوسطة ٠ ويؤكد أرثر ميللر ذلك فيقول :

> **ان الشعور المأساوى يثار فينا فى حضور شخصية على استعداد لأن تبذل حياتها اذا لزم الأمر ، من أجل الحفاظ على شىء واحد ، هو احساسها بكرامتها الشخصية ٠ وما نضال البطل التراجيدى من أورست الى هملت ، ومن ميديا الى مكبث ، الا نضال الفرد فى سبيل نيل المكانة التى يستحقها فى المجتمع ، فهو حينا قد طرد من مركزه وحينا آخر يسعى لنيله لأول مرة ، لكنه الجرح القاتل الذى تنبثق منه الأحداث الحتمية ، هو جرح المهانة والمذلة ، أما دافعه المسيطر فهو الحقد (٣٩) ٠**

وعلى أساس كلام آرثر ميللر نستطيع القول : ان نقطة الضعف لا يقتصر وجودها على شخصيات سامية أو عظيمة ، فهى لا تعدو رغبة ويلى لومان الداخلية فى ألا يبقى سلبيا أمام ما يدرك أنه تحد لكرامته ، ومن أجل المكانة التى يشعر أنه يستحقها ٠

ويتميز ويلي لومان عن غيره من الشخصيات السلبية التي تقبل نصيبها دون أن ترد الظلم عن نفسها ، هؤلاء البشر السلبيون ؛ هم الذين لا هم ولا أخطاء لديهم ، وان أغلب الناس من هذا النوع · ومن هنا يمكن أن تقول : ان ويلي لومان حاول أن يخرج على النظام الاجتماعي الذي وافق عليه أغلب الناس السلبيين ، ولابد أن يكون النظام ثابتا لا يتغير ولا يتبدل حتى تتوافر صفة الحتمية ويبرز عنصر الضرورة ، فتتحقق المأساة .

ولكن لابد من وجود شعور ما بالتسامي في حالة اعتماد الكاتب التراجيدي على شخصية رئيسية ، وفي حالة ويلي لومان يتضح هذا الشعور بالتسامي ، ليس من ناحية طبقته الاجتماعية ، ولكن من حيث كونه انسانا يرفض – عكس الآخرين – أن يتقبل الظلم ، ويرفض أن تداس كرامته · من هنا جاء الشعور بالتسامي والنبل الانساني الذي يمارسه لومان ، والذي يعد ضحية الحلم الأمريكي ، أكثر عن كونه ضحية لقدر الانسان · ولكنه رغم هذا فهو مسئول الى حد كبير عن خطئه المأساوي الذي أدى به الى نهايته المأساوية ·

وتكمن أهمية المسرحية في كونها صورة من صور عصرنا ، ولما انتهت اليه الحضارة الصناعية التجارية التي تطحن الانسان طحنا وتعمل على اغترابه ، وهي صورة أمينة تصور الضعف الانساني تجاه مجتمع قاس ، صورة انسان صغير يحلم أحلامه الصغيرة ، ولكن الحياة الكبيرة لا ترحمه ، اذ لا مكان فيها للضعفاء ، فقد كان من الممكن لويلي لومان البسيط أن يعلق في « بقجة » البائع المتجول ثم يترك ليبتلع نفاية المجتمع العقلية ، وكان من الممكن أن يؤكد احساسه بقيمته وذاته ضد ضآلته وعجزه ، بأن يهتاج غاضبا مثل أسد سجين في بيته المتحضر ، وفي عقله المتحضر · فالصراع في المسرح الحديث ضد الانسان ونفسه وماضيه ، من أجل محاولته للانتماء لعصره والتعايش مع مجتمعه ·

لم يعد للمأساة اليوم هذا المعنى الديني العميق الذي كان يرتفع بها عن المستوى المألوف في حياتنا ، هذا المعنى الذي يتمثل في صراع الانسان تجاه قوى كبرى ، والذي ينتهي دوما بهزيمة الانسان وفشله تجاه هذه القوى ، وليس من شك في أن هذا الشعور لم يعد موجودا اليوم فقد تغير اعتقاد الانسان وسيطرت عليه مادية الحياة ، وتغير المسرح نفسه كذلك ، فأصبح مليئا بكل مظاهر الحياة الواقعية والعادية .

كما تغير البطل المعروف في المسرحيات الكلاسيكية ، ليفسح المجال للانسان العادي (البطل الصغير) ليحل محل البطل الأسطوري ، أو التراجيدي · · فمنذ بداية القرن الثامن عشر حدثت تغيرات عميقة في

عاطفة الجمهور ، فأدت الى نشأة نوع جديد هو الدراما » (٤٠) · والدراما الحديثة تقدم أبطالا يكافحون في سبيل الوصول الى النبل ، بعكس الأبطال اليونانيين النبلاء أصلا ، ثم تتغير حياتهم من السعادة للشقاء ·

ولكن ·· ما هي العوامل التى أدت الى موت المأساة ، وظهور الدراما الحديثة والبطل التراجيدى الحديث ؟

هناك العديد من العوامل التى أدت الى موت المأساة ، وظهور البطل الحديث :

فحينما بدأت موجة الطبيعية والواقعية في الظهور أدى ذلك الى تغير مفهوم البطل المأساوى ، ومدى مسئوليته عن مأساته ، وكان لعلم الاجتماع وتفسير السلوك عن طريق الوراثة والغريزة والبيئة ، أثره فى حرمان الانسان من أى مسئولية حقيقية اذاء أعماله ، كما أن الاكتشافات العلمية قد أثرت الى حد كبير فى مدى امكانية أن يعيش الانسان ابن الحضارة الحديثة دونما حاجة الى تفكير فى الآلهة العلوية ، ولذلك تحولت قوى الصراع المعارضة من صراع رأسى دينى الى صراع أفقى اجتماعى ونفسى وبيئى ، وتم القضاء على الكثير من المعتقدات الدينية والمثالية الأخلاقية ، وبدأ كثير من الكتاب المعاصرين يؤمنون بأن مهمتهم ملاحظة الحياة وتصوير تناقضاتها المريرة ·

ان ظهور المعدات الحديثة والاضاءة بالغاز والكهرباء قد ساعدا على ظهور الدراما الحديثة ، اذ ان التركيز على الانسان العادى وليس على السادة أصحاب الامتياز الطبقى ، جعل المركز الاجتماعى أمرا ثانويا :

لقد توقف أرسطو فى تشريعه للتراجيديا على عصره فقط ، وتحدث عن الطريقة المفضلة للمعالجة ، وليس الطرق المطلقة ، مما أتاح الفرصة لتطور فى المفهوم الدرامى ، اذ ان « التراجيديا ليست امتيازا يحتكره شخص ما » (٤١) ·

فى أواخر القرن التاسع عشر « كسدت التجارة فظهر الأدب الساخر » (٤٢) ، الذى يجرد الشخصيات المرموقة من جلالها · « ولأن الناس كفوا عن الاعتقاد ، وحيث أنه لا توجد تراجيديا بدون ايمان لأنها أساسا ميتافيزيقية ودينية » (٤٣) ، فاننا اذ يعوزنا ايمانا مشتركا فيما بيننا ، لانعطى الكاتب المسرحى الذى يرغب فى التعبير عن الموقف التراجيدى أى أساس يقف عليه ·

اننا فى المسرح الحديث لا نتخطى حدودنا ، ومن ثم فلن نصل الى قمم التراجيديا ، وذلك بخلاف أبطال التراجيديا اليونانية الذين يتخطون

حدودهم ويقتربون من الآلهة ، فتنشأ المأساة لديهم ، ولأن الانسان الحديث لا يفكر في التطاول على الآلهة مرتكبا بها أسماه الاغريق (بالهيبريس) بمعنى العجرفة أو الغطرسة ، فان المسرح الحديث الذى لا يقوم على شعائر دينية ، عاجز عن توليد فن التراجيديا ·

ان نتيجة ضعف الفرد وأمراضه النفسية والعصبية قد قلل من النظر اليه نظرة بطولية ، لأن آخر مايمكن أن يقدمه علم النفس ، أو علم الاجتماع هو النظرة المتفردة والبطولية الى انسان العصر الحديث ، بينما كان الانتصار التراجيدى الذى حققه فن العصور الماضية ، هو تأكيده لبطولة الانسان وعظمته ، فقد كان البطل التراجيدى يحول اليأس المخيم على الظروف الانسانية الى مصالحة تتم مع القدر وبتركنا في حالة تطهير ، اذ كان البطل نيابة عنا هو الضحية ، وواجب أن تكون التضحية جديرة بما قدر لها ، ومع الاحترام الكامل من الضحية المقضى عليها ، « فان الشك العقلى الحديث يحطم عظمة هذه الضحية ، وبالتالى يحطم مفهوم التراجيديا » (٤٤) ·

ان قلة الاهتمام بالمصير الانسانى الذى ميز فن العصور التراجيدية ، قد تخلى عن مكانه فى العصر الحديث للصراع المحلى والوقتى بين البشر الذين يشبهون النمل ، الذين نرى فيهم التناقض بين عاداتهم وتشابههم ، وبين عدم وجود واحد منهم يمثلهم جميعا ·

ويرى جون جاسنر : أن الواقعية التافهة الضحلة والتى تحل محل المثالية التى كان يطمح اليها الفن التراجيدى عن طريق المثال التاريخى منذ عهد اسخيلوس ، وعن طريق الوصفات النقدية منذ عهد أرسطو ، قد حدت من آفاق التراجيديا » (٤٥) ·

ان استبدال المسرح الشعرى كلغة حوار لأبطال التراجيديا ، بلغة نثرية ، تلهث وراء الفعل المسرحى غير واضحة أحيانا ، من شأنها أن تحكم على الشخصيات بالنزول الى مستوى من الوعى أكثر انخفاضا · ان عدم الوضوح اللغوى ذاته ، انما هو شيء ملازم لاختيار شخصيات من مراتب منخفضة ، من أجل التمثيل الدرامى ، وهو شيء ملازم أيضا للتمسك بنظرية هابطة الى الانسانية ، وهذا بالطبع لا ينطبق على كل الأعمال النثرية ·

لقد كان التمايز فى المسرح الحديث بين التراجيديا والكوميديا غير محدد دائما ، كما فى مسرحيات بستان الكرز ، وجونو والطاووس ، والمحراث والنجوم ، وحكاية فاسكو ، ومهاجر بريسبان ، والقرد الكثيف الشعر ، وروميو وجانيت ، · الخ ، كما أنه وفى ظروف كثيرة تكون أساليب المعالجة غير التراجيدية أكثر صدقا من أساليب التراجيديا ، والتى تميل الى التفخيم وعظامية الشخصية واللغة · وما أكثر الشاعرية رغم

هذا فى أعمال عمالقة المسرح النثرى وما أغزرها ، الا تفيض مسرحية النوزش لتشيكوف ، والخال فانيا بالمشاعر ، رغم أن من يتحدثون فى المسرحيتين ليسوا ملوكا ولا أباطرة ، بل هم رجال ونساء مغلوبون على أمرهم .

ان التقليل من شأن الواقع ، وتحلل الشخصية ، يعتمدان أحدهما على الآخر ، ومن خلال الاثنين يظهر الافتقار الى نظرة ثابتة للطبيعة البشرية ، « فالانسان يختزل الى متتالية من الجزئيات التجريبية ، غير المترابطة ، وهو يدق على التفسير بالنسبة للآخرين ، كما يدق على التفسير بالنسبة لنفسه » (٤٦) . وعلى هذا المنظور بالنسبة لتعقد الانسان وتفاهته فى العالم الحديث ، لا نرى أهمية لتأكيد نبالتنا ، ولا أهمية بالتالى للتراجيديا التى تحاول أن تجمع الحقائق عن سقطاتنا ، ونقاط ضعفنا وشرورنا كأبطال .

واذا كانت التراجيديا تعالج مصير الأفراد المتوحدين ، فكيف تزدهر فى عصر الانسان العادى ، كيف يمكن لعظمة البطل التراجيدى ولسمو الرؤية التراجيدية أن يبقيا على قيد الحياة فى عالم ينحط مستواه عن طريق الديمقراطية المزيفة ، والانتاج الكبير والاستهلاك الكبير رخيص القيمة ، وطالما « اعتبرنا أن التراجيديا أكثر الأنواع الدرامية ارستقراطية ، فاننا نستنتج أن الكاتب المسرحى التراجيدى لا يستطيع أن يفلح فى مسرح شعبى » (٤٧) .

والفن التراجيدى خاضع لمتطلبات التطور ، ولا بد للتراجيديا التى تخلق فى العصر الحديث أن تكون حديثة هى الأخرى ، اذ يجب أن تكون مختلفة عن الآداب الكلاسيكية مثلما يختلف عصر أوديب عن عصر هاملت ، ومثلما تختلف فيدرا لراسين عن هيبوليتوس ليوربيدس ، ومثلما تختلف ميديا عن لوراوهايداجابلر .

ان الحروب والثورات التى خاضها الانسان الحديث ، والتى دوما تحطمه ، وهو يجاهد ببطولة كى يحاول أن يحقق انتصارا ، لكن الشكوك فى احرازه نصرا حاسما ، تزعجه ، حتى أنه ليضرخ بلغته الوجودية التى يتهمهما بالوقوف فى جانب خصمه فى تلك الحروب المشكوك فى نهايتها ، فينتقم لنفسه منها بانكاره وجودها .

ولقد جعل الادراك المتزايد لعلم النفس المعاصر كثيرين منا أكثر استعدادا للتسليم « بأن هناك نوعا آخر من القضاء والقدر ، ليس أقل وطأة من الذى نعرفه ، يعمل بنشاط فى ذواتنا وهو مكون من قوى بيولوجية شريرة أو قوى نفسية جسدية ، أو قوى وراثية (٤٨) » .

ان التطورات الحضارية التى صاحبت القرن التاسع عشر وما تبعه من اكتشافات فى شتى المجالات ، قد كان له انعكاسه المباشر على صورة البطل فى دراما العصر الحديث • ففى الوقت الذى بدأ فيه ابسن لكتابة المسرحيات العظيمة ، بعد أن غادر النرويج ، كان المذهب الطبيعى العلمى الذى مهد له جاليليو ، وبيكون ، وديكارت ، قد انتصر فعلا وأصبح الفلسفة السائدة التى تدين بها معظم دول أوربا ، ولقد ظهر كتاب دارون (أصل الأنواع) فى عام ١٨٥٩ ، وفى العام نفسه تقريبا أكمل كارل ماركس كتابه (نقد الاقتصاد السياسى) وهو تقسيم آلى للتاريخ ، يحلل الثقافات على أساس مصالح الطبقات ، وفى عام ١٨٦٣ نشر رينان كتابه (حياة المسيح) فأنكر مولده الالهى ومعجزاته وبعثه ، وصوره فى صورة نبى متمرد ملهم ، أكثر منه كائنا علويا ، وحلت الفلسفة الطبيعية محل الفلسفة الغيبية ، والتجربة محل الوحى ، والاحصائيات محل البصيرة ، والنثر يحل محل الشعر ، ويزداد العلم والتفكير العلمى ثقة بنفسه ، اذ لا يقدم أفكارا ترضى حنين البشرية الى الشعائر والقداسة ، ولا يقدم أفكارا خرافية خارقة للعادة •

أما فيما يتعلق بالثورات الاجتماعية والسياسية الكبرى ، فقد أدت الى سيطرة الطبقة الوسطى وتعزيز قوتها ، وعلى هذا لم تكتب فى هذا العصر فى رأى أرثر ميللر الا مآسى قليلة ، يقول : وغالبا ما يعزى هذا النقص الى قلة الأبطال بيننا ، أو الى أن العلم قد استنزف دماء الايمان من عروق الانسان المعاصر ، فلم يستطع الاندفاع البطولى أن يصمد أمام موقف التحفظ والتمحيص » (٤٩) •

ولكثير من الأسباب يسود بين الناس الاعتقاد بأننا فى ظروف عصر أقل مستوى من المأساة ، أو أن المأساة فى مستوى أكبر منا بكثير ، وينتج عن هذا التفكير أن المأساة طراز بال لا تلائم عصرنا ، بل تلائم المراكز العالية حيث الملوك والأمراء والقواد •

ولقد كان من المألوف فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وبداية القرن العشرين ، أن يندب بعض الناس موت التراجيديا وأيامها ، ملقين اللوم على القصة الحديثة ، أو الجمهور الديمقراطى الحديث الذى لا يستطيع أن يتذوق بناء التراجيديا وشعرها •

ويرى البعض الآخر ، أن التراجيديا قد شاخت وأصبحت من مخلفات عصر العنف ، والزمن الذى كان فيه الانسان عاجزا عن السيطرة على قدره أو تحسينه •

ولكن اذا كانت التراجيديا قد ماتت فهل معنى هذا أن الكوميديا

هى السائدة ؟والاجابة : بالنفى بطبيعة الحال ، فالرؤية المعاصرة للواقع ، ليست رؤية سعيدة أو متفائلة كل هذا التفاؤل • لقد حل محل التراجيديا شىء له طابع جديد هو الطابع الغالب على المسرح المعاصر ، شىء اختار له • ج • ل • ستيان عنوان كتابه الذى سماه (الكوميديا القاتمة) (٥٠) ، كنمط من العبث فى وجه ما هو جدى ، أو مسحة من اللون الرمادى توجد فى ثنايا الملهاة الوردية •

فالملهاة السوداء قد تدفع المتفرج قدما باثارة العقل أو القلب ، ثم تعمل على تشتته وحيرته ، بحيث يضطر مرة تلو المرة أن يعيد النظر فى فاعليته الخاصة أثناء مشاهدته للمسرحية ، اذ يكون أكثر احتراسا ، وفى حالة حذر يقظ ، مشترك ومتجاوب ، متوتر من جراء السخرية التى تطرحها المسرحية •

ان تركيب لهجة ملهاوية فوق لهجة مأساوية ، لم يكن عملا غير شائع فى المسرحية الشكسبيرية أو المولييرية ، ولقد حان الوقت فى عصرنا الحديث أن نطالب بايقاف استخدام التصنيفات بين ملهاة ومأساة ، اذ ان تيارات القرن العشرين الفكرية المتناقضة ، وأمزجة المشاهدين ، لا تسمح بذلك ، فقوانين المأساة ـ كما سبق أن أسلفنا ـ تنتمى الى عالم دينى فى تأكيده على العظمة البشرية ، قد زال أثرها •

فالانتقال بين الملهاة وعناصر الرثاء ، والتوازن الدقيق بينهما ، هما احدى الطرق لمباغتة المتفرج واجباره على البقاء مستيقظا • وبنفس الطريقة، فان الانتقال بين السعادة والبؤس ، أو عادة بين شىء من الابتهاج وشىء من الاكتئاب بدرجات متنوعة ، هو انتقال شائع لدى معظم الناس فى لحظاتهم اليقظة ، اذ تدفعنا خشية لا شعورية من أهواء الحياة لأن نبكى فى لحظات السعادة الكبيرة ، وأن نضحك أحيانا فى لحظات العذاب الكبير • فالدموع والضحك المتقاتلان هما رفيقان لا يشعران بالارتياح ، ولكن فى حين أن المصالحة بينهما ضرورية فى الحياة لاحلال السلام ، فان صراعهما فى المسرحية ذو فائدة اذا أريد المزيد من التوتر •• ، فالمرونة والتنازلات المتبادلة ، هما سر العلاقات البشرية السعيدة ، وبدونهما ـ كما يقول برجسون ـ ينجم حتما اما الضحك أو الدموع •

ويعترف بيراندللو قائلا : اذا كنت فى بعض الأحيان أضحك وأغنى ، فانما أقوم بذلك لأن هذه هى الطريقة الوحيدة لدى لايجاد متنفس لدموعى الأليمة (٥١) •

ويروى أخو جارسيا لوركا عنه قوله:**اذا كانت هناك مشاهد لايدرى**

فيها الجمهور ما يفعل ٠٠ هل يضحك أم يبكي فان ذلك يكون نجاحا لي، اذ ان الدموع والضحك يتداخلان في مناقشة قضايا الانسان المعاصر (٥٢)٠

فالكاتب المسرحي الحديث ، الذى هو نفسه يشعر بالقلق عازم على اقلاق المتفرج ، وأقرب وسيلة الى متناوله كانت جمع الضحك والدموع معا بلا رحمة ٠

ان عليه أن يتحكم بقرارات قلبنا وعقلنا الصغيرة المطلقة ، ونحن فى وقفة استعداد للادلاء بأصواتنا ، ولكننا نتردد بشكل متكرر ، فلا تجرد الملهاة متاح لنا ، ولا عطف المأساة ، وكل المعرفة الغريزية بعلم النفس المتاحة لرجل المسرح ، مطلوبة لتحقيق هذا التوتر الخاص : ان عليه مزج قدر كاف من الواقع للحفاظ على تصديقنا ، بقدر كاف من عالم اللاواقع لجعلنا نتقبل ألم الآخرين ، وعند نقطة التوازن ، نشعر نحن أنفسنا بالألم ، وتصبح المسرحية ذات معنى ٠ فكاتب الكوميديا السوداء يمارس تجاه المشاهد نوعا من الخداع القاسى ، فهو يديننا بسبب ضحكنا ، بعد أن نكون قد ضحكنا حسب الطلب ٠

وتجدر الاشارة الى أشهر كتاب الكوميديا السوداء والذين كان تأثيرهم يحتمل أن يكون أقوى تأثير ، كما أن كوميدياتهم السوداء ، تعد أشد الأشكال والتعديلات لفتا لأنظار الدارسين ، وهم على سبيل المثال : أوجست سترندبرج ، وأنطون تشيكوف ، وبرنارد شو ، وشون أوكيزى ، وسنج ، وبيرانديللو ، بصورة رئيسية ، ثم اليوت وبريخت وأنوى وتينسى ويليامز ، مع بيكيت ويونسكو وجينيه وأدوارد ألبى وأوزبورن ، الذى كانت مغامرته المسرحية فى **انظر الى الوراء فى غضب** قد آثارت الكثير من الاهتمام وقتها ، وتشير الدراسات التطبيقية الى أن المسرحية أثناء الأداء سيطرت على متفرجيها ، ولم يستطع أى متفرج أن يقاومها بغض النظر عما اذ كان قد وقف مع المسرحية أو ضدها ، اذ أحدثت المسرحية صداما بين الأجيال ، وصداما بين الطبقات ، بالاضافة الى أنها تركت الجمهور فى حيرة ، أيصفق للعرض أم يلعنه ، أيضحك أم يبكى !

وتشيكوف هو أحد الكتاب ، الذى يعادل بذكاء بين الدموع والضحك، ولعل شخصية لوباخين فى مسرحية بستان الكرز لخير مثال على ذلك ، فلوباخين الذى آلت اليه ملكية البستان ، قد وضعه تشيكوف فى موقف حرج ، مضحك ومبك فى نفس الوقت ، فقد كان فرحا بملكية البستان ولكنه ترك وحيدا ومغتربا فى الفصل الأخير من المسرحية ، اذ ينتظر اللحظة الحرجة التى يتسلم فيها البستان ويودع الأسرة الرقيقة التى كانت مالكة له ، وفي لحظات الوداع ، حيث تترك الأسرة مرتع صباها مودعة ٠٠ ،

هذه اللحظة تهزنا وتؤثرنا فينا وجدانيا ، ولكن ذكاء تشيكوف يدفع بالمربية الألمانية كي تسخر من بعض عواطف الشخصيات ، ومن خلال التعاطف والسخرية تطفو الكوميديا السوداء لتغلف الجو بأكمله ·

فالكوميديا الممزوجة بالتراجيديا ، الكوميديا التى تبكى ولا تضحك . وتنهمر الدمعة فوق البسمة ، الكوميديا التراجيديا ، أو التراجيكوميديا هى اللون الغالب على مسرح عصرنا الحاضر ·

وهناك سؤال : حول كيفية تجاهل الكاتب المسرحي الحديث لحالة قرائه ومشاهديه الانفعالية والمزاجية ، وتركيبته الطبقيـــة ، هذا المشاهد يفرض بشكل أو بآخر على الكاتب المسرحي المعــاصر أن يعبر بشكل ملائم عن حالة هذا المشاهد ، فمثلما وضـــع أرسطو قوانينه بنـــاء على ما تقبله جمهور أثينا ، فانما تجمع الكوميدى والمأساوى فى موقف واحد ما هو الا تعبير عن طبيعة المشاهد وحالته المزاجية في العصر الحاضر ·

٣ ـ بطل الكوميديا السوداء

بطل كوميديـا القرن العشرين السوداء ، هو الشخص الذى يـدلى بالخطاب الجاد الفخم ، ولكنه يجد حاجـة لأن (يتنحنح) وأن (يحك) أنفه • وينزع كاتب الكوميديـا السوداء الى استخدام العنـاصر الأكثر اضجارا فى الشخصيـة الانسانية استخـداما خاصا ، وذلك لكى يوسع محتوى المسرحية •

هذه الشخصية هى أشبه (بالبطل النقيض) ، انها شخصية قادرة على الايحاء بالتعقيد ، لأنها بشكل ضمنى تدير جانبين أو أكثر نحو المتفرج، والأكثر من هذا أنها تستدعى ردى فعـل أو أكثر ، واحد ايجـابى وآخر سلبى ، وكل الظلال بينهما • فشخصيات مثل شخصية بيرجنت فى مسرحية ابسن أو ويلى لومان فى مسرحية ميللر ، تستحوذ علينا ، وتذكى السرور والألم فينا فى المسرح ، حيث يميل البطـل المثير للضحك والرثاء ـ وهو مخلوق بشرى جدا بحيث انه فى وقت الأزمة يتذكر ويتأمل بدلا من أن يطيع ويعمـل ـ غالبا لاتخاذ صفات شمولية من خلال التفاصيـل الفردية جدا ، والمتناقضـة ، التى تستعمل فى تكوينه ، اذ ان بطل الكوميديا السوداء له حياة داخلية ذات تنوع كبير ومتناقض ، اذ حل الفرد المأساوى الملهاوى ، محل البطل المأساوى •

ويرى سترندبرج أن ثمة فرقا بين الشخصية كتعبير عن الشخص الآلى ، والشخصية كتعبير عن المركب الروحى ، فيقول :

اننى لا أومن بالشخصيات المتسمة بالبساطة على خشبة المسرح ، والأحكام الايجازية على الشخصيات من قبل المؤلفين :

هذا الرجل غبى ، وهذا قاس ، وهذا غيور ، وهذا شحيح ..
الخ ..

يجب أن يتحـــداها الكتاب الذين يعرفو نغنى المركب الروحى ، ويدركون أن الخطيئة لها جانب آخر يشبه الفضيلة جدا .. وأرواحى (شخصيـاتى) هى تجميعـات من مراحـل الحضـارة الماضية والحـاضرة ، انهـا مقتطفات من الكتب والصحف ، فضلات البشرية ، قطع ممزقة من أثواب احتفالية غدت أسمالا (٥٣) .

ان الكوميديا السوداء ، تشجع وجود الشخصيات الحاذقة والحية بغض النظر عن أى تصوير نفسانى دقيق يمكن أن يكون موجودا ، لأن الروح البيضاء بياضا نقيا ، أو السوداء سوادا تاما مستثناة بشكل صريح . ولا تكمن القوة الموجودة فى مسرحية البطـة البرية لابسن ، فى عوامـل الرثاء الميلودرامية المتضمنة فى انتحـار فتـاة صغيرة ، وانما فى فشل بطلهـا هيالمـار أيكدال ، انه الانسان الصغير الذى يستجيب ، كانسان ضعيف حين يكون موزعا بين الحقيقة والتظاهر ، انه الانسان الطبيعى الذى يفسد كل ما يلمسه حين يجد نفسه عالقا بين اثم زوجته وبراءة ابنته .

ولا تكمن القوة الموجودة فى بستان الكرز فى الميلودراما الكائنـة فى اضطرار المرء لأن يبيع بيته القديم الغالى ، وانما فى فهم كيف يمكن لامرأة ضعيفـة هى مدام رانفسكى أن تسمح بحـدوث شىء كهذا انها قد تبدو أكبر حجما حين تقول : انها قادرة على فهم العالم المحيط بها ، ومع ذلك فلا يطلب منا أن نكره هؤلاء الأشخاص ، واذا لم يكن علينا أن نتعاطف معهم ، فان علينا أن نعيش معهم .

فأبطال تشيكوف يعانون من الرتابة واليأس ، والشعور بالتفاهة والبلادة ، رغم هذا فهم يحلمون بالمستقبل ويتشبثون بالحياة ، ويعللون نكبتهم بالقضاء والقدر ، رغم أنهم لا يدخلون فى صراع ايجابى مع القضاء والقدر ، فيحتملون الألم ويصبرون عليه بقدرة عظيمة .

وهنرى الرابع امبراطور بيراندللو المصنوع المتظاهر بالجنون ، يجعل أصدقاءه وأعداءه يلعبون أدوارا فى لعبة من اختراعه ، ويسعد برؤية مدى استعدادهم لاذلال أنفسهم من أجله ، وهو يلعب الدور الخاص به باندفاع مبتهج ، الى أن يستسلم هو أيضا للحظة من الانفعال الغاضب ، ويقتل

صنوه بلكريدى ، وبهذا الفعل الخاطف بعد سنوات من الضبط المدروس للنفس ، يحكم على نفسه أن يلعب دور المجنون والى الأبد ، وبالتأكيد هل كان فى أية لحظة عاقلا ؟ • ان تخيله مثل تخيلنا ، يحكم عليه حكما قاطعا بحياة من تعذيب الذات • ان تناقض الاثارة الظاهرى فى هذا النوع من الكتابة المسرحية ، يجب منطقيا ألا تؤثر فينا ، ولكنها تأسرنا بلا رحمة •

وبطلا فى انتظار جودو اللذان يمضيان وقتهما بلا جدوى ، ويفكران على نحو مجهض بمستقبلهما ، ويقصان بلا حماس قصة رخيصة عن أنفسهما ، ويثيران بلا حماس التساؤلات حول معنى صلب المسيح ، ونحن نضحك على غرائبهما العقلية والجسمية ، ولكن ضحكنا يصدر تحت تأثير وعينا المتزايد أن ما يفعلانه هو مجرد محاكاة ساخرة متواضعة لما نفعله نحن أنفسنا ، اننا نعرف قبل أن تنتهى المسرحية أنهما أنفسنا ، فنضحك على غرائبهم قبل أن نبكى على جنونهم ، كمهرجين صغيرين •

والمهرج قد يكون بطل الكوميديا السوداء المعاصر ، المهرج الكسير القلب الذى يطلى وجهه بالطلاء المماثل للقناع الذى يستعمله هنرى الرابع بطل بيراندللو • ويستعمل فى مسرحنا المعاصر عدة مهرجين على خشبة المسرح فى وقت واحد ، وانجازهما هو فى انهما يحدثان احتكاكا بين اثنين أو أكثر لجعلهم أكثر اضحاكا وأكثر جلبا للرثاء •

ومن الممكن للمهرج أن يكون ممثلا للبشرية جمعاء سواء أكان بطلا على المسرح أو مجرد مشاهد فى صالة المتفرجين • واذا كنا لا نستطيع أن نلعب دور البطل ، فان بامكاننا أن نلعب دور الأحمق ، مثلما نزل هملت ليلعب دور المهرج مع بولونيوس • ان قوة الكوميديا السوداء تتمثل فى قدرتها أن ترينا أن المهرج يستطيع أيضا أن يكون بطلا ، ونحن نراه يلعب كلا الدورين • ان المهرج الكسير القلب هو بطل رمادى ، وهو وزملاؤه وسائط فعالة الى أقصى الحدود بالنسبة للكاتب المسرحى لكى يمكننا من رؤية مزيج الفكاهة وعوامل الرثاء لدى الانسان فى تنوعات هائلة • ونحن اذ نرغم على المشاركة بحيث تكون مشاركة أبعد من ارادتنا الطبيعية ، ويحقق هذا التأثير بشكل مباشر فى مسرح أنوى ، بواسطة مطابقا مأساوية ملهاوية فذة ، فيحدث الانزعاج الساخر الذى نجد أنفسنا جزءا منه •

ان مقابلة العنصر المأساوي والعنصر الملهاوى ، بنفس الدرجة والكيفية داخل نفس التجربة ، بواسطة عرض غايتهما من أكثر من زاوية ، سيكون لها حتما تأثيرها المباشر فى زيادة حدة الوعى لدى المتفرج المشارك •

وبامكاننا أن نفهم قلق درايدن خوفا على المشاهد الذى قد يربكه مزيج عناصر الملهاة والمأساة · ولقد كان السبب الذى أثار الكتاب المسرحيين الأكثر ذكاء ضد النوع الخاص من الملهاة الباكية ـ الذى بدأ انتشاره فى القرن الثامن عشر ـ هو عدم ثقة مماثلة ·

ولقد لعب النقد الأكاديمى دورا بارزا فى تأخر ظهور الكوميديا السوداء ، اذ غالبا ما ينزع الى صفاء مضلل ، حينما يريد أن يفصل القناع عن القناع النقيض ، المأساة عن الملهاة ·· ، والدمع عن الابتسام · كما أن الآراء عن الملهاوى لم تجد تعبيرا غزيرا بنفس مقدار الآراء الغزيرة عن المأساة · ونرجع أن ذلك يرجع الى سببين : الأول : يتمثل فى أن جدية الملهاة لم تكن واضحة لكثير من النقاد والكتاب ، مثل نظيرتها الأكثر تأثيرا ، والأكثر فخامة فى اللغة والشخصية ، والثانى : يتمثل فى أن أساليب وأهداف الملهاة قد تكون أكثر صعوبة فى الشرح ، ناهيك عن أن المعلم الأول أرسطو ، لم يفرد لها من العناية مثلما أفرد للمأساة ، وظل الأمر كذلك حتى بدايات القرن العشرين ·

لقد كان لظهور الآلية وتعقدها فى القرن الحالى ، أثره المباشر فى ذبول شخصية الفرد ، « وتحوله الى شىء ثانوى بجانب الطبقة أو الفكرة أو تابعا لهما »(٥٤) ، لقد اغترب الانسان تماما ، وعلى أكثر من مستوى اغترابى ، فها هو مستر صفر فى مسرحية الآلة الحاسبة ، لالمررايس يطرح لنا نماذج تكاد أن تكون ذابلة تجاه تطور الآلة وقسوتها ، ونفس الشىء يطرحه كارل تشابك فى مسرحية الانسان الآلى ، حيث تسود الآلة ويضمحل الانسان ، وتصغر قيمته بجانب (تكنولوجيا) العصر وآليته · فلقد كان لتطور النظام الرأسمالى الذى نشأ مع البورجوازية أثر فى جعل الفن الانتاجى يتطور تطورا لا تملك القوى التى خلقته أن تحول دون تقدمه ، وهى فى الوقت نفسه قد انفصلت عنه · فقد صاحب نمو الرأسمالية وطريقة انتاجها الأليمة الموسعة فى الصناعة ، استغلال بشع للعمال حيث ضاعت شخصية الفرد واغتربت فى هذا المجتمع الصناعى الرهيب ، القائم على الاستلاب ، والذى تبتلع الألة فيه قوى الانسان البشرية ، وتحوله ـ كشىء ـ الى ترس صغير ، أو ربما تلفظه مع نفايات المصانع ·

فمن فوق أنقاض المجتمع القديم ، وأطلال الأسس المنهارة فى الثقافة التقليدية ، ينبرى كاتب المسرح الحديث ليمعن التفكير فى التمرد ، وليعالج بطريقة مباشرة المشكلات الاجتماعية ، ونضال طوائف جديدة من البشر رغبة فى سبيل الوصول الى أهداف عامة « يكون البطل فيها غالبا مجموعة من الناس أكثر مما يكون فردا واحدا »(٥٥) ، ليظهر فى المسرح الحديث البطل الجمعى ، فقد تلاشت والى حد ما فى الأعمال المسرحية

الحديثة ، صورة البطل الفرد ـ وان كان صغيرا ـ وحل محلها المجموع ، فجميع أبطال المسرحية ، يساهمون بشكل يكاد أن يكون متساويا فى الفعل المسرحى ، وفى دفع الصراع الى منتهاه ٠

« فقد استطاع لوركا فى مسرحية بيت برنارد ألبا ، أن يجعل من أهل البيت جميعا نوعا من الكورس »(٥٦) ، يعلقون بأنفسهم على الأحداث ويطرحون جميعا مأساتهم ، وصراعهم ضد نظم اجتماعية جائرة ، وأصبح البطل الجمعى فى مسرحنا المعاصر يكافح ضد قوى غير شخصية ، فنتعاطف مع البطل الجمعى ، لأننا هم ، وبحكم الشبه بيننا وبينهم ، نشارك ـ البطل الجمعى ـ انفعالاته وآلامه ، فرحه وحزنه ، نجاحه وعجزه فى عدم التكيف أمام القوى الداهمة أيا كانت تلك القوى ، فيخرج البطـــل الجمعى من صراعاته ومحاولات القضاء على استلابه ، وقد ازداد وعيا بالمتناقضات ٠ ومن هنا يمكن أن تكون دراما الجموع السياسية ، دراما تثقيفية وتعليمية ٠ انها تثير عن طريق الفهم والكشف والوقوف على الحقائق ، عقل المتفرج الذى يكون موقفا وحكما ، فيرفض المطروح ويعمل على تغييره ٠

بعد الثورة الفرنسية استقرت الطبقــة البورجوازية ، وظهــر مع المذاهب الاشتراكية طبقة أخرى أخذت تتكتل وتسيطر شيئا فشيئــا على مصائر الحياة وألوان نشاطهــا ، تلك هى طبقة العمــال ، والتى تسمى البروليتاريا ، والتى تمثل معظم الشعب ، ولقد كان لتأثير هذه الطبقة أثر كبير ـ بوصفها أحد مستهلكى الفن ـ فى ظهور البطل البروليتارى كفرد بسيط من أفراد الشعب ، ولقد « أقرت الواقعية الاشتراكية ما يسمى بالبطل النمطى »(٥٧) الذى يتفاعل بكل شخصية مع الحياة فى عصره ٠

ويهتم كتاب الواقعية الاشتراكية بتصوير البطل الجديد ، البطــل البروليتارى الايجابى الذى يساهم بكل طاقته فى بناء المجتمع الاشتراكى ، سواء فى المصنع أو المزرعة الجماعية أو ميادين النضال ، حيث تحول الانسان البروليتارى الى موضوع للبحث العلمى التجريبى ، فصنف كافراز للزمان والمكان ، كما تصنف علوم الأحياء الكائنات الحية مبينة تأثير البيئـــة والظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المحيطة فى طباعها ٠

وترى الواقعية الاشتراكية أن الانسان يدرك الواقع بوصفه كائنــا اجتماعيا ، وهو فى ادراكه للواقع يحاول دائما أن يؤثر فى مجرى تطوره ، فيتخذ موقفه فى جانب الطبقة أو تلك ، ومن ثم فان « النقطة الجوهرية فى الوعى الفنى ليست فى درجة اعتماده على الواقع الموضوعى ، بل فى التوجيه الذى يقدمه الى الناس ، وما يعلمهم اياه ، امكان أن يصبح دليلا للعمل وتغيير المعالم(٥٨) ، بحيث يفصح عن علاقات اجتماعية أبعد ، كما يرى جان فريفيل حيث يقول :

هى العلاقات بين المالكين والمستاجرين ، بين أصحاب راس المال والعمال ، بين وسائل الانتاج ، وقوى الانتاج ، وبين الانتــــاج ، بين الحــكام والمحــكومين ، بين المســتغلين والمستغلين (٥٩) •

وكان ولابد من خلق بطل ممثل للطبقة العاملة ، فى صراعها المثــالى والمنتصر ضد القوى المستلبة •

٤ ـ البطل الايجابى

لقد حفل أدب الواقعية الاشتراكية بنموذج البطل الايجابى ، الذى يبنى المجتمع الجديد اللاطبقى ، ونلحظ أن الأبطال الايجابيين قد نزعت عنهم ذواتهم ، فى مواجهة مطالب الجماعة واحتياجاتها ، فهو بطل مثالى الى حد التحليق فوق الواقع ، تنسب اليه صفات لا تنتمى الى هذا العالم ، فالموت لا يخيفه أو يهزه ، لأنه يدرك أنه سيعيش مرة أخرى فى جماعته بالعمل الذى قام من أجل الجموع ، فهو بطل أقرب الى البطل الأسطورى ·

وقد أدى نفور بعض الكتاب من رسم صورة البطل الايجابى الى محاولة التخلص من الأبطال نهائيا والاستغناء عنهم ، أو تصويرهم فى صورة انسانية أرضية بسيطة ، وان قوبل هؤلاء الأبطال الصرحاء برفض شبه جماعى فى بعض المجتمعات الاشتراكية ·

والبطل الايجابى هنا وبهذه الصورة قد تحول من كونه انسانا الى مجرد فكرة ، أو حلم مجسد ، لأن ظروف الواقع وما يفرضه الضعف الانسانى ، لا يستطيع أن يفرز بطلا بمثل هذا الكمال وهذه الارادة ، فالبطل الايجابى أصبح تعبيرا عما ينبغى أن يكون عليه الانسان فى المستقبل كمزيج من الواقع والمثل الأعلى ·

ويمكن للمتروى أن يفرق بين نوعين من البطل فى فكر كتاب الواقعية الاشتراكية ، أحدهما البطل المثالى ، كابداع مسرحى فنى ، وثانيهما نتاج للواقع الموضوعى ·

ويقول ف ـ كيلى ، م · كالوفالزون عن المثالى الجمالى : انه تاريخى ومشروط من الناحية الاجتماعية ، لأنه يرتبط أساسا بالظروف الحضارية ، والعوامل المؤثرة فى تلك الظروف ، وبما أن نظرة الانسان تتغير وفقا

لتطور المجتمع ، فلابد من تغير المثل العليا الجمالية التى هى مقياس التقييم الجمالى لظواهر الواقع(٦٠) وانتاجات الفن سواء آكانت من فنون الكلمة أو الصورة ٠

وعليه يمكن القول : ان المثل الأعلى الجمالى دوما فى الفكر المثـــالى لا يرتبط بالواقع الموضوعى ، الذى ينقل كما هو للعمل الفنى ، ليدفـــع بالحماسة الثورية لدى جماهير البروليتاريا

ولكن الواقع غير أحادى الاتجـــاه لأنه يتـــألف من النقيضين دوما ، النجاح والفشل ، الملهاة والمأساة ، الأبيض والأسود ، ٠٠ وتكون المفاجأة بتجاهل تام لكافة المتناقضات واتجاه رومانسى وساذج لتصوير ظواهـــر ايجابية ــ للبطل الايجابى الممثل للمثل الأعلى ــ تلغى الطابع الجدلى الذى هو سمة الحياة ٠

واذا ما اكتفى الفنان بنقل الواقع آليا ، لن يعود فنانا ولن يكـــون العمل الذى ينقله عملا فنيا ، لأنه انسان من حقه أن ينحاز ويتعصب ، وأن يكون له موقفه ورؤيته الخاصـــة ، غـــير مزيف للحيـــاة ولا متعسف ، وألا يستبدل ذاتيته كمبدع بطبقة أو اتجاه ، لذا جاء الأبطال الايجابيون أبعد ما يكونون عن الواقعية ، فكل ما يأتونه من أفعال ، بل وحتى أفكار ، توصل لنا أنهم خير مثال بارز للقولبة السياسية المنضبطة ٠

تقول هونورا روندل :

لم يكن الأبطال فى الأدب دائما شخصيات محترمة تماما : فولستاف بسكره وجبنه ، توم جونز وولعه بالنساء ، الجندى الطيب تشسويك ، الأم شجاعة ، وحتى الذين يثيرون عطفنا واحترامنا ، مثل هملت ، والكابتن ، واندروكليس ، قد صوروا كمخلوقات بشرية معقدة لهـــا مساوئهـــا ومحاسنها ، ولكنهم يملكون جاذبية البشر ٠

أما البطل المستقيم سياسيا والذى كانت تفترض أن تلهم كل فضائله القارىء بسلوك مماثل ، فلم يكن انسانا ولا يستطيع أن يلهم أو يثير(٦١) ٠

فالمسرح الذى يتناول الانسان من وجهة نظر أحادية مغلفا بشعارات متطرفة ، وبشـــكل آلى لا يبقى منـــه شىء لأنه يتجاهل التناقضات التى يتعرض لها المجتمع ٠ وقد لجأ كتاب الواقعية الاشتراكية فى رسم أبطالهم الايجابيين إلى تبسيط مبالغ فيه للمشاكل والقضايا التى يصادفها الأبطال

روحيا ، أثناء مواجهتهم لقدر من الادراك الاجتماعي والسياسي ، يفترض أنه أكثر رقيا من مستواهم السابق بعد اكتسابهم وعيا جديدا من خلال المعاناة التي يمارسها الأبطال .

ويؤكد الفنان الهندى يوتبال دت هذا اذ يقول :

ان تصـــور البطـل الايجـــابى ، كعملاق دون ضعف أو صراع كما لو انك تقول للمتفرج بانه من المستحيل ان يكون ثوريا • فالفلاح أو العـامل الجـالس بين المتفرجين سيقـول لنفسه : انني لن أكون ابدا مثله ، لأن بى عيوبا كثيرة • ان بطلنا يجب أن يكون معقدا مثل غيره من البشر • انه يمكن ان تكون له وجهات نظر خاطئة فى الحياة ، انه يمكن ان يكون غير سعيد فى منزله ، انه يمكن أن يكون عاشقا فاشلا ، أو ابـا متسلطا ، أو ابنا عاقا ، انه يجب أن يكون فى شيء واحــــد بسيطا ، ومباشرا ، ولا مهادنا فى موقفه الطبقى(٦٢) •

ويشير روبرت بروستاين الى « أن المثل الأعلى سيبقى بعيد المنـال لأن العيب فى طبيعة البشر ، وطبيعة البشر باقية كما هى(٦٣) ، وأن وجـود بطل ايجـابى كنموذج للمثل الأعلى ، لا يستقيم اطلاقا مع تطور المجتمع ، اذ ان هذا المثل الأعلى من شأنه أن يقولب البطل ، ويستلب منه قدرته النضالية الحقيقية التى تنبع من كونه انسانا يمارس الصراع ، ينتصر حينا ويهزم حينا ، حيث يكتسب الادراك • والقدرة على حل قضايا العصر •

ان منظرى أدب الواقعية الاشتراكية يعتقدون أنه مادامت الاشتراكية هى التى تسود كافة مناحى الحياة التى تشكل فيها البروليتاريا الجـزء الأكبر ، فلابد أن ينطلق الأدب ليعبر عن حياة البروليتاريا وكفاحهـــا وانتصاراتها ، « ومادام قد وجد أدب اقطاعى ، وآخر بورجوازى ، فلابد أن يوجد أيضا أدب اشتراكى ، وبما أن البروليتاريا هى القـوة المـادية الغالبة ، فلابد من فرض سيادتها أيضا على المستوى الفكرى(٦٤) ، وطرح بطلها الاشتراكى الثورى الذى تحدده وترسم صورته الديالكتيكية المادية التى يرسم ملامحهـا قانونان رئيسيان ، أولهمـا : نطلق عليـه صراع الأضداد ، أى الصراع بين قوى الانتاج وعلاقات الانتاج ، أى بين البروليتاريا وأصحاب العمل من الرأسماليين فى المجتمع البورجوازى • أما القـانون الثانى : فهو قانون التغيرات وتحولها من كمية الى كيفية ، ويتجسد فى الثورات الاجتماعية التى تنتصر للجديد على حساب القديم •

وبطل الديالكتيكية المادية ، بطل بروليتارى اشتراكى يمثل صراع الجموع الكادحة فى مواجهة القلة من أصحاب الأعمال ، وهو بطل ثورى لأنه يعمد للتغيير وتجاوز الاغتراب ، ويسعى لمجتمع أفضل تسوده الحرية والعدالـة ٠

٥ ـ البطل الثورى

افراز لطبقة كادحة تعانى من الاضطهاد ، « يعبر عن مشاعر طبقته وارادتها (٦٥) ومطالبها ، متلاشيا فى مجتمعه ، يسعى نحو الحرية ، « ولا يكفى أن يكون مضطهدا ، كى يختار أن يكون ثوريا (٦٦) ، لكنه لايبغى الثورة التى تحطم المجتمع ، ولا يعمل بمفرده بل بالتضامن مع مصالح طبقته • ويرى هذا الرأى يوتبال دت حيث يقول :

« لابد ان نقدم الأبطال دائما وهم مرتبطون بطبقتهم ، وكما أن البطل يحارب معاركه ـ ضد أعدائه ، وضد نفسه لكى يجعل من نفسه مناضلا أحسن وانسانا أحسن ـ فاننا نصر على أن يقدم زملاءه من العمال ـ سواء على الصعيد الفردى أو الجماعى ـ لكى يفهم الناس أنهم هم صناع التاريخ الحقيقيون ، وليس فردا محاربا (٦٧) •

ان البطل الثورى يدرك أنه وحده لايمثل أى قوة وأن الارادة الفردية لا وجود لها ، اذ تعطى « فى أكثر الأوقات نتائج مختلفة عن النتائج المرجوة ، وغالبا ما تكون مناقضة لتلك النتائج (٦٨) ، فلابد للبطل الفرد مهما كان قويا أن يعتمد على أقرانه وطبقته للكفاح ضد الاستغلال والاستلاب • فدور البطل الثورى يتجلى بمقدار ما يعبر عن الحاجات والمهام الاجتماعية ، وفى قيامه بدور القيادة المنظمة للجموع الثائرة ، ويؤكد هذا القول شيبتولين اذ يقول :

« الحقيقة أنه لا يمكن لجماعة من الناس أو لمجتمع ان يستغنى عن قيادة ، أو عن أشخاص يقودون ، وهؤلاء الأشخاص مدعوون لرسم برنامج عمل لأعضاء المجتمع (الطبقة ، الحزب ، الدولة) وتنظيمهم لتنفيذه (٦٩) ٠

ومن الثواب ألا نضع دور الجماهير العاملة فى تعارض لارادة دور الفرد كقائد ، اذ ان الجماهير مؤلفة من أفراد ، وأن أفعال كل فرد تندمج فى أعمال الجماهير ، وليس معنى هذا أن يذوب الفرد فى المجموع ، بمعنى أن تفقد وتنمحى ملامحه الذاتية ، أو أن يغترب اجتماعيا٠ ان البطل الثورى على العكس من ذلك تماما ، فهو انما يجد انتماءه وذاتيته من خلال الجموع ، لأن الهموم والقضايا والنضالات واحدة ، بل هو مغترب بالمفهوم الاقتصادى أى يستلب منه نتاج كدحه ، نتيجة الملكية الخاصة لأدوات الانتاج ٠ ويرى روجيه جارودى ، هذه الرؤية فيقول :

« مع ولادة الملكية الخاصة لأدوات الانتاج ، حين لايعود الانسان ، أى الخالق والعامل ، مالكا لأدوات الانتاج هذه ، فيغدو عبدا أو قنا أو كادحا (بروليتاريا) تنقطع الرابطة العضوية بين الغاية الواعية التى يضعها الانسان لنفسه فى عمله ، وبين الوسائل التى يستخدمها طلبا لهذه الغاية ، وهكذا يصبح الخالق مفصولا عن ناتج عمله الذى لايعود ملكا له ، بل يصبح ملكا لمالك أدوات الانتاج ، مولى العبيد او السيد الاقطاعى ، أو رب العمل الراسمالى ، وهكذا لايعود عمله تحقيقا لغايته الخاصة ، لمشاريعه الشخصية ، مادام يحقق غايات آخر غيره ٠٠

وهكذا لايعود الانسان فى عمله انسانا أى محدد الغايات ، وينقلب آداة ، فالخطة فى العملية الموضوعية للانتاج ، تجعل من العامل آداة لانتاج السلع (٧٠) ٠

فعلاقة العامل بمنتجه تنتهى فور عملية الانتاج ، وبالرغم من ذلك يظل المنتج يتحكم فى العامل بشكل أو بآخر ، هذا من ناحية ٠ أما الناحية الأخرى فتتمثل في علاقة العامل بالعملية الانتاجية ذاتها ، التي أصبحت

أيضا لاتنتمي اليه ، لأنه لايحقق من ورائها أية أهداف ، بل انه يفقد ذاته في كل مرة يمارس فيها عمليـــة الانتــاج ، فاذا بكل شيء يتحول الى نقيضه ، ويتحول العمل كقيمة انسانية الى جحيم قاهر يمارسه العامل . ويؤكد د . عبد المنعم تليمة على هذه النقطة ، فيقول :

ان المجتمع الطبقي قد حول العمل من أن يكون (وظيفة انسانية) الى أن يكون (سلعة) ، كما حول العامل المنتج من (انسان) الى (شيء) وكما كان العمل هو الأساس الجوهرى لطبيعة الانسان ، وهو الأساس في علاقتـــه بالطبيعة وفي علاقاته الاجتماعية ، فان تحول العمل (الحي) الهدف بغايات واعية للانســـان ، الى عمـــل (ميت) مؤسس على قوانين الاستغلال ، يفقـد الانســـان الأســـاس الجوهر لطبيعتـه الانسانية ، ويشوهه ، ويغترب عن ذاته (٧١) .

وهنا يتشيأ الانســـان وينحط الى مرتبـــة الحيوان الذى لايعنيه الا الحفاظ على وجوده الجسدى ، لقد انتزع منه ما يميزه كانسان ، وهو امتلاك حرية الارادة ، والقدرة على الاختيار ، وبقى مجـرد شيء أو أداة مسحوقة من أدوات الانتاج ، وهنا يصبح البطل الثورى بطلا غير حر لأنه سلب القدرة على الاختيار ، وبسلب القدرة على الاختيار تنعدم الحرية .

والمرحلة الأولى لتحرر البطل الثورى وتجاوز استلابه ، تتمثل في ادراكه أولا لأسباب اغترابه ، ومن ثم يعمل مع البروليتاريا لتجاوز ذلك الاستلاب ويعمـل على تغييره ، بعد أن يكون قد تعـلم الدرس وعـرف القوانين التى تتحكم في حركة التاريخ وتحكمها .

ولكن هل تسمح القوى المضادة المتحكمة والمستلبة للبطل الثورى أن يتحـــرر ويتجـاوز اغترابه ، بالطبع لا ، اذ يحدث الصراع كنتيجة ضرورية وحتمية للتطور الاجتماعى ، انطلاقا من الظروف الموضوعية التى تمر بها الطبقة ، وليس مجرد رغبة ذاتية في التحرر . فعلى البطل الثورى كي تعود اليه حريته ولطبقته ، عليه أن يحطم حرية هؤلاء الذين يسلبون منه نفسه ، ولن يتأتى ذلك الا بالثـــورة على المفاهيم السائدة والطبقات المستغلة والنظم القديمـة لبناء مجتمع جديد . بالثورة يتخطى البطل الثورى وضعه المهين ويتجاوزه الى ما يجب أن يكون ، يسيطر عليه بحرية ويحقق لمجتمع البروليتاريا الحق والعدل .

والبطل الثـــوري على وعي تام بالعلاقة التي تربط بين وضـــعه الاقتصادى ودوره السياسى ، والمتمثل فى قلب النظام القديم والاستيلاء على السلطة السياسية ، فهو يدرك أيضـــا بأنه مدين للتنظيم الاجتماعي القائم بكل مظاهر شقائه اليومي ، واذا فقد البطل الثورى عنصر الادراك ، فان الفشل والاحباط مصيره ، والبطل الثـورى يعمـــل على توظيف كافة الامكانات التي تتيح له الانتصـــار لتحقيق الهدف الثـورى وهو لذلك يتمتع ، وتتمتع معه طبقته ، بنوع من الهجومية الحادة ، وهذه الهجومية تجعله بطلا يرتفع على معانى الخير والشر ، لأنه مهتم بهـــدف أسمى وانبل ، لم يتحقق فى ظل وضع اجتماعى واســتلاب اقتصادى يرفضه البطل الثورى .

ويؤكد ج . ف. بلخانوف ذلك بقوله :

> ولنضرب لذلك مثالا بحركة احتلال الباستيل ، كان من الضرورى على الثـــوار الاشـتباك مع من كانوا يدافعون عن الباستيل ، ومن يستمر فى قتـــال كهذا ، يضـع نفسه فوق الخير والشر .... وانهزم الشر امام الخير فى حياة فرنسا الاجتماعية ، هذه النتيجة قدمت المبرر لعمـــل اولئك الذين وضعوا أنفسهم لحين ما ، فوق الخير والشر للقضاء على الحكم المطلق المستبد (٧٢) .

والشر عند البطل الثـوري ، ليس شرا بالمعنى المطلق ، بل تحول ليصبح قيمة نسبية وضرورية ، وفي نفس الوقت ، كاتجاه يتطابق الى حد كبير مع اتجاه المجتمع المستلب والقاهر للبطل الثـورى ، ولطبقته . حيث يفرض هذا المجتمع بشروره نوعا من الحياة ، اللاانسانية على البطل الثـــورى .

وقد تتغير أحوال البطل الثورى ، لا لوجود خطـــأ فيه أو نقطـــة ضعف ، بل بفعل ظروف خارجيـــة مما يثير مشاعر الحزن والغضب ، وليس بالطبع الشفقة والخوف ، لأنه ليس بطلا تراجيديا .

فالموت كنتيجة أو نهاية للبطل الثورى ، لايجعل منه بطلا تراجيديا ، لأنه غير مترتب على خطأ مأسوى ، فالموت بمثابة انتصار للجموع ، حتى ولو على المدى البعيد ، وتصبح سقطاته سقطات الى أعلى مما يقـــربه من البطل القديس ، ويترك الأمل فى إنتصار نهائى لكل الثوريين .

٦ ـ علاقة البطل ـ بالواقع

ان لكل عصر حضاري مذهبه الأدبي والفني الذى تنعكس فيه روح العصر ، وطابع حضارته ، ونمـوذج بطله ، ورؤية المبدع دوما مقيدة بطابع الحضارة التي ينتمي اليها ، كما أن المذاهب الأدبيـة ليس لهـا وجود مستقل عن ظروف العصر الذي ابدع هذه المذاهب . فالكلاسيكية كانت تعبيرا عن حضارة عصر بعينه ، ومن ثم كان البطـل الكلاسيكى ممثلا لهذه الحضارة ، فلما تغيرت تلك الحضارة فقدت الكلاسيكية قدرتها على البقاء ، ثم جاءت الرومانسية وبطلها الرومانسى ، كافراز لهذا الواقع ، وكمعادل للمذهب الأدبى ، ثم جاءت الواقعية وبطلها الواقعى المعبر عن ظروف المجتمع فى ذلك الوقت من العصر الحديث ، سـواء أكان المجتمع اشتراكيا أو رأسماليا على اختلاف فى الدرجة بحسب المستوى الحضارى لكل قطر من تلك الأقطار . « واذا عزلنـا العمـل الأدبى عن المقومات الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية والدينيـة ، يتساوى فى ضرره مع نظرتنا اليه فى ضوء هذه المقومات وحدها ، فالتقاليد الفنية والأدبيـة للعصر ، ليس لها كيان خاص بذاته مستقل عن العصر نفسه » (٧٣) ، وانما تحدث العلاقة الجدلية ، تأثرا وتأثيرا ، فتقاليد العصر اليونانى ، انما فرضتها ظروف ذلك العصر ، وتقاليد العصر الاليزابيثى ما كانت لتظهر الا فى ذلك العصر . فلكل ثقـافة خصائصها المميزة المستمدة من التاريخ القومى ، وأن ميراث الفرد من تاريخ أمته ، يؤثر فى سلوكه ، مثلما تؤثر طريقته فى كسب قوته ، فالواقع المادى فى تفاعل مستمر مع الأفكار والعلاقة جدلية ومستمرة وعلى هذا النحو نستطيع القول ان دراسة المسرح ـ كفكر ـ فى أى عصر من العصور هى فى حقيقتها دراسة لمكونات العصر الحضارية ، لأن المسرح تتضح فيه فنون العصر الأخرى ، اذ يتأثر بها ويؤثر فيها .

والتغيرات التى تحدث فى المجتمع نتيجة للتحولات الاجتماعية والثورات ، والأحداث الضخمة والاكتشافات العلمية ، كلها تؤثر فى الوضع الانسانى ومن ثم فى شكل الدراما ومضمونها ومكون بطلها ٠

وكما سبق أن قلنا ، لكل فترة حضارية مسرحها الخاص ، وبالتالى صراعها الخاص ، الذى هو معادل لطبيعة الصراع فى المجتمع ، والذى يتحدد بنوع حركة المجتمع فى المرحلة التاريخية ، ففى ظل علاقات المجتمع الاقطاعى فى العصور الوسطى رسخت الطبقية وتزايد التمايز بين الناس ، فتوجه الانسان الضعيف الى الله « فلم يعد هناك مجال فى ثقافة المجتمع الاقطاعى ، لصراع بين الانسان والآلهة ، وبهتت فى هذا المجتمع ملامح البطل العملاق القوى الجميل ، وظهرت ملامح بطل أخلاقى منصاع، مسلم بما قدر له (٧٤) ، فقد قضت الكنيسة على الصراع بين البشر وآلهتهم وأقدارهم ، فالصراع الذى تتميز به التراجيديا اليونانية القديمة ، يتمثل فى صراع الانسان ضد القدر والقوى الغيبية ونموذجه المشهور مسرحية أوديب لسفوكليس ـ كما سبق أن أسلفنا ـ هذا النوع من الصراع يعبر عن مجتمع يرفع من قيمة الفرد كانسان ٠

ومع ظهور البورجوازية وانتشارها عرف المسرح البورجوازى التخديرى ، الشكل الثانى من الصراع ، والذى تحول الى صراع أفقى بين الفرد ومجتمعه ، وظهر بشكل واضح فى صورة الصراع بين الواجب الاجتماعى والعاطفة الذاتية فى أعمال الرومانسيين ، أو فى صورة الصراع بين حرية ارادة الفرد وحرية ارادة الجماعة بما تفرضه من قوانين وأعراف ، وتمثل ذلك ٠ كما سبق أن أسلفنا ـ عند أصحاب المسرح المعاصر ، « ومع عجز الفردية البورجوازية وانهيارها عرف المسرح البورجوازى الشكل الثالث من الصراع وكان بين الانسان ونفسه ، وتمثل فى تيارات العبث واللا معقول (٧٥) ٠

ويمكن القول ان لكل مجتمع وعيا عاما يتفق عليه جميع أفراده فى علاقة الفرد مع مجتمعه ، المبنية على الأخذ والعطاء ، حرية أو عبودية ، تقدما أو تخلف ، سواء أدرك الفرد ذلك أو لم يدركه ، وعلى هذا فان العلاقات الاجتماعية فى المجتمع اليونانى الكلاسيكى قد حددت الشكل الأول من الصراع المسرحى ، كما أن العلاقات الرأسمالية المسيطرة ، والبورجوازية الانتهازية ، تفسر الشكلين الثانى والثالث من الصراع ، وهكذا يكون الصراع فى الدراما والذى يتحمله البطل ويقع عليه تبعته ، هو معادل ـ مباشر أو غير مباشر ـ للصراع فى الحياة ٠

ولنضرب مثلا بنموذج لصراع البطل فى المسرحيـــة ـ الكلاسيكية الجديدة ـ الفرنسية ، فاننا نجده يعكس طبيعة المجتمع الأرســتقراطى الفرنسى الذى كان يقوم على سمات اجتماعية ومفاهيم وأعراف ســائدة لابد من مراعاتها ، اذ ان للديانة المسيحية تأثيرا كبيرا على مفهوم الصراع وتغيره فى المأساة الفرنسية ، فلم يكن من المرغوب فيه ـ بعـد ظهــور المسيحية ـ تصوير تعدد الآلهة الاغريقية ، أو أن يؤمنوا بأن الفاجعة تحل بالبطل ، نتيجة رغبة وتدبير قوة خارجة تتحكم فى مصير البطل وتسحقه ، مثل قوة القضاء والقدر ، وذلك لأن القضــاء والقــدر فى الفكر المسيحى يتمثل فى قوة (الرب) وليس من المقبول أن يصيب الرب البطل بالكارثة دون مبرر منطقى ومدرك لهذه الكارثة ، ومن هنـــا نجد أن البطل الذى ينتهى نهاية مأساوية ، يرحب بها ولا يعترض عليها لأنه قانع أن السماء تفعل ما يجب أن تقوم به ٠

فاذا ضربنا مثلا بهيبوليت ، فاننا نجد ـ فى الكلاسيكية الجديدة ـ أن موت هيبوليت لم يكن قد قدر عليه ، فالمصـير متوقف على اختياره وتصرفه ، والقرار مركز على ارادته ، فهو يختــار الموت كنهاية مأساوية والدليل على ذلك أنه لم يسع الى مواجهة زوجة أبيه ، ولم يتلهف على تبرئة نفسه حرصا على شرف أبيه وخوفا أن تلتصـق الفضيحة بشرف من رباه ٠

فراسين ككاتب مسيحى الديانة انتصر لرغبة هيبوليت وارادته التى تتجاوز تسلط الآلهة والقوة الخارجية ٠ اذ يجعل من هيبوليت البطل ، شخصية ملائمة لواقع فرنسا المسيحى بحـكم الديانة ، « فمسرح العقل كما وجد فعلا ، كان تعبيرا عن الذوق البــاروكى ، كمـــا كان معهدا شعبيا له مسرحه وممثلوه وجمهوره من النظارة ، ويستحوذ على الفهـــم والتأييد العام ، واذا فهو باختصار مرآة للحياة البشرية والفعل الانسانى، تشكل فى زمان ومكان معينين (٧٦) ٠

ولننتقل الى انجلترا لننظر الى فاوست ، مارلو نفس النظرة السابقة فاننا نجده معبرا عن السمات الحضارية لعصر النهضـــة ، والتى تمجد الإنسان وتعلى من شأن القوة والاقدام ، انه انسان ، وبطل يحمل فى نفسه شوقا كبيرا لتحقيق ذاته والوصول بها الى أعلى درجـــات القوة ، فيحاول الانطلاق بحيوية ، يجمع فى وقت واحد ثورة عاطفية ، وثــورة عقلية ، حيث تظهر بوضوح ســـمات عصر النهضـــة والتى تجمع بين المتناقضات ، فقد عملت هذه النهضة على تغيير النزعة الميتافيزيقيـة التى سادت العصــور الوســطى ، والتى كانت مسيحية فى جوهرها لتؤكد أن

دراما العصر الاليزابيثى دائما دنيوية ، وأن الأبطـال جزء من النظـام الأخلاقى السائد فى المجتمع يعبرون عنه ، لأنهم نتاج له .

ويؤكد بـرادلى على هذه النقطـة فيقول : « ان ما يصيب الأمير أو الثائر ، انما يؤثر فى سعادة الأمة أو الأمبراطورية برمتها وحين يهوى فجأة من قمة العظمة الدنيوية الى الحضيض ، فان سقوطه يثير الشعور بالتناقض بين عجز الانسان وبين القدرة على كل شىء (٧٧) .

فشخصيات شكسبير ومارلو ، قد طبعت بطـابع عصر النهضـة ولم يحاول الكاتب جادا أن يخفى ملامحها القومية ، ولقد توفر لشكسبير ، بحكم براعته التى مكنته من تصـوير قضـايا دائمة الأهمية ، عن طريق شخصيات اليزابيثية ، فمآسى شكسبير تمثل الفعل الانسانى فى ظـل واقع معين ، وهى تصوير للصراع بين الاقطاعية التى تحتضر ــ على اعتبار أن معظم أبطال التراجيديا الشكسبيرية ، يمثلون طبقة الاقطاع ، وينتهون نهاية مأساوية ــ ومولد المجتمع الطبقى الجديد .

لقد أبدع القرن الثامن عشر تراجيـديا الطبقة المتوسطة ونموذجها مسرحية تاجر لندن ، التى قدمها جورج ليلو ١٧٣١ ، ومن هنا أصبحت الدراما التراجيدية ليست وقفا على الملوك والأبطال ، بل تناولت حيـاة وسلوك ، الأشخاص العاديين ، كنتيجة حتمية لعصر سـاده مجتمع جـديد .

فى القرن التاسع عشر زاد رجحان كفة الطبقة المتوسطة ، ومعنى هذا ، سيادة البطل العادى ، الانسـان الصغير ، فى مسرح القـرن التاسع عشر والتى عبر عنها ابسن أفضل تعبير ، والتى أبرزت عقلية الطبقة المتوسطة وأفكار واتجاهات القرن التاسع عشر .

ومسرحيـات ابسن تؤكد الشخصية الدراميـة الانسانية ، فليس الدكتور ستوكمان فى مسرحية عدو الشعب مثلا مجرد رجل عادى ، انه يحمل فى أعماقه المثل الأعلى للحياة الانسانية ، كنموذج لطبقة ولعقيدة ، اذ يتجاوز بالمسرحية آفاقا أوسـع من حدود النرويج ، ليعبر عن ارادة الانسان بشكل عام .

لقد تغيرت النظرة الى الـواقع فى مسرح العصر الحديث وفرض الواقع رؤية جديدة الى البطل ، فلم يعد الملوك أصحاب الأمر والنهى فى بلادهم ، وتلاشت تلك الفكرة التى كانت تذهب الى أن مصائر الرعية ترتبط بمصير ملكها أو أميرها .

لقد كان لتطور المجتمع الرأسـمالى السبب فى زيادة التأكيد على الشخصية البشرية وعلى حقوق وواجبات الفرد فى نظام اجتماعى متطور ،

اذ ركزت الدراما الحديثة على الصراع النفسى ، صراع الانسان فى سبيل المصير وفى سبيل ابراز الأهداف والرغبات ٠

ان البطولة فى الدراما تتشكل حسب مقتضيات كل عصر وظروف كل واقع ، فهناك دوما افتراض ان الفرد لايعيش الا فى أحضان المجتمع ، ولا يمكن اعتبار الفرد فى أى مرحـلة من مراحـــل التاريخ منعزلا عن العلاقات الاجتماعية من حوله ، اذ « توجـــد علاقة جدلية بين النظرة الى ماهية الظروف الحضارية ، وبين صورة البطل الذى هو افراز لهذا المجتمع وهذه الحضارة (٧٨) وبالطبع فان البطل فى الدراما يختلف بالضرورة عن صورة البطل فى الواقع ، وان كان تعبيرا عنه أو معادلا له ، والفرق بينهما فرق بين الفن والواقع ٠

كما أن صورة البطل تبدأ فى التغير عندما يتغير البنـاء الاجتماعى والاقتصادى والسياسى ، وهنا يكمن منحنى التغير فى صورة البطل على مر العصور ، مع ما يتبعه من تغيرات فى تكنيك الاخراج والتمثيل وتصميم المناظر ، والتطور الهائل فى شكل العمارة المسرحية وعلم الاضاءة والخامات الجديدة فى الديكور ٠

٧ ــ البطل التراجيدى فى المسرح المعاصر

عندما نتحدث عن موضوع هام وشائك كموضوع البطل التراجيدى فى مسرحنا المعاصر ، لدراسة مكوناته الذاتية والموضـــوعية ، يجب أن نناقش بعض المفاهيم الخاصة بظروفنا العربية وأثرها فى رسم الشخصية التراجيدية ، بما تمارسه من صراعات ، ونوعيات هذه الصراعات ، وحرية الارادة فى ارتكاب الأفعال ، والتحول فى حياة الأبطال والنهاية المترتبـة على أخطائهم المأساوية ان كان ثمة أخطاء ٠

اننا نهتم أن يـكون فى أدبنا المسرحى العــــربى درامات جـادة ، أو تراجيديات حديثـــة بعد أن لمسنا تأثر جمهـــورنا المسرحى ببعض التراجيديات الغربية التى ترجمت الى لغتنـــا العربيـــة أو عرضت على مسارحنا ٠

ولكننـــا نعود فنتســـاءل مرة أخرى : هل من الواجب أن تحتفظ تراجيدياتنا الجادة والتى نحلم بها فى مسرحنا والتى احترمهـــا نقـادنا وجمهورنا ، بنفس خصائص التراجيديا اليونانية كما هى ؟

وهل يجب ان نحتفظ فى بطلنا المسرحى العربى ، بنفس خصائص البطل التراجيدى اليونانى ٠ أم أن ســمات بطلنـــا العربى المسرحى ، ومكوناته الذاتية سوف تختلف بالحتمية وفقا لاختلاف العصر والحضارة والظروف الموضوعية ، عن سمات البطل التراجيدى اليونانى ٠

ويمكن لنا أن نكرر السؤال مع أبطال الكلاسيكية الجديدة وعصر النهضـــة ، وحتى تراجيديات القرن الثامن عشر ، والاجابة على تلك التساؤلات سوف تحسمها بشكل موضـــوعى نماذج التحليلات التطبيقية للمسرح النثرى المصرى والشعرى ٠ لقد دارت بعض المناقشـــات النقدية

حول مسرحية سقوط فرعون للكاتب المسرحى ألفريد فرج ، والتى تدور معظمها حول نجـــاح الكاتب ألفريد فرج ، فى طرحهـــا لمفهـــوم البطل التراجيدى ، اذ ان المؤلف قد أراد لبطله اخناتون أن يكون بطلا مأساويا يواجه مصيره الفاجع ، لا لأن القوة الخارجية تنتصر عليه بفعل خارج عن ارادته ، بل لأن فيه هو خطأ يفتح ثغرة للانهيار ، (أى أن العيب كامن فيه) وهنا تكمن المأساة ، مأساة اخناتون الفاضل الذى يريد أن يجعل من الأرض جنة ، ولا يصنع فى ذات الآن شيئا ليحمى هذه الجنة .

ويرى الدكتور لويس عوض :

« اننا ندرك بان الكاتب المسرحى وجمهور المسرح المصرى لم يصـــلا بعد الى الاحساس التراجيدى بالحياة . فعقليتنا لا تزال تسيطر عليها الفكرة الملحمية ، فكرة الجهاد الخارجى والانتصار الهلالى ، وبيئتنا لاتغتفر فى يسر للانســان ضعفا او جريمة مهما عمقت جذورها او دافعها ، او لا تقبل البطولة الا منتصرة فى النزول الملحمى ... وغدا حين نهتدى الى ان سقوط البطل لامنقذ منه الا التكفير ، غدا حين نتعلم كيف نأسى لسقوط الأبطال اذا كفروا سيكون لنا مسرح عظيم » (٧٩) .

ولكننا ننظر للقضية نظرة مختلفة ، فمن خـلال دراســـتنا لبعض الأبطال فى مسرحنا العربى المعاصر ، حقيقة لم يكن لدينا بطل تراجيدى بالمعنى الأرسطى ، كما أن أوربا وأمريكا فى العصر الحديث أيضاً ، ومنذ بدأ أبسن ، وأونيل الكتابة ، لم ينتج الأدب الغـــربى نموذجا لبطـــل تراجيدى ارسطى أو حتى شكسبيرى أو نيوكلاسيكى .

وفى أدبنا المسرحى الحديث بعض نماذج البطـــل التراجيـــدى الحديث ، يحمل فى طياته بعضاً من سمات البطل الأرسطى ، وليس كل هذه السمات ، لأن التراجيديا ذاتها قد تغيرت ـ لتغير الفترة الحضارية والظروف والأفكار السائدة والديانة ـ وان حملت فى طياتها بعضـا من مفاهيم أرسطو للتراجيديا ، وتلاشى البعض الآخر ، منذ موت التراجيديا ، وبالتبعية يكون البطل التراجيدى الحديث مختلفا عن البطل التراجيدى اليونانى .

ويمكن القول اننا فى مسرحنا العربى رغم ما يطرح من سيطرة الفكرة الملحمية ، الا أننا لانعدم وجود البطل التراجيدى . الحديث لكنه بطل

خاص بنا (رغم ان مكونه الذاتي ، ولنعترف انه مازال غريبـــا) ، وأن الجمهور العربي مازال من الممكن حتى الآن أن يتقبل التراجيديا الحديثة ـ (لغياب البديل ٠٠ والمتمثل في السامر الشعبي العربي) ـ ، وبطلها الحديث الذى لايرى فيه كبطل عادى وانسان صغير صورة منه ، مازال من الممكن أن يتعاطف معها ويشفق عليها ٠

والعصر الحديث ليس في عالمنا العربي فحسب ، بل في العـــالم أجمع يفرز تراجيديا حديثة لبطل عادى يختلف بالضرورة وفقـا لظروف العصر عن تراجيـديا اليونان ونيوكلاسيك وشكسبير ٠ ولتضرب مثـلا بمسرحيات مثل : وفاة بائع جوال لآرثر ميللر ، والقرد الكثيف الشعر ليوجين أونيل وبيكيت لجان أنوى ، وجريمة قتل في الكاتدرائية لـ ت٠س٠ اليوت ، والقديسة جون لبرناردشو ، وحكاية قاسكو لجورج شحادة ، لأن العصر الحديث يفرز التراجيديا الحديثة الخاصة به وهي أقرب لما أطلق عليها ستيان اسم الكوميديا السوداء أو الملهاة الدامعة ٠

ويتساءل الدكتور محمد شكرى عيـاد عن الصعوبة التى واجهناها حتى الآن في خلق البطل التراجيدى ، وهل هى راجعة الى ضعف الكتاب أم الى الجمهور ؟ ، وهل هذا الضعف ان سلمنا بوجوده يرجـع للضعف العام الذى أصاب حضارتنا ؟! أم ترى أن هناك أسبابا أسـاسية في نظرتنا الى الحياة ، تجعل شخصية البطل المأساوى كما يعرفها المسرح الغربي بعيدة عن احساسنا الأصيل ولو من بعض النواحي لا كلها ، بحيث أننا قد نستمتع بمشاهدتها أو قراءتها ، ولكننا لانستطيع أن نخلقها في أدبنا أو مسرحنا ٠

ورغم هذه التساؤلات الا أنه يمكن القول اننا قد أنتجنا تراجيديات حديثة في مسرحنا ، خاصة بنا على الأقل ، بهـــا بعض جوانب المأســاة اليونانية ، وبعض سمات البطل الأرسطى ، من منطلق أن هناك جوانب ثابتة وجوانب متغيرة (في التراجيديا) تخضع لظروف العصر وأخلاقه وثقافته ومعتقداته ، والأفكار الســـائدة فيه ، فالعصر الحديث ، عصر الآلة عصر الانسان الصغير الذى أبدع التراجيديات الخاصــة به ، ففي مسرحنا العربي ، تراجيديات حديثة مثل تراجيديات : الفراشة ورحلة خارج السور وبلدى يا بلدى للدكتور وشاد وشـدى ، والفتى مهـــران ومأساة جميلة وثأر الله لعبد الرحمن الشرقاوى ، والدخــان والزجـــاج لميخائيل رومان ، ومأساة الحلاج وليلى والمجنون لصــلاح عبد الصبور ، والزير سالم وسليمان الحلبي لألفريد فرج والمتآمر لسعد الدين وهبة ،

وباب الفتوح والرجال لهم رؤوس والغرباء لايشربون القهوة ، لمحمود دياب ٠٠ فى مصر ٠

والدراويش يبحثون عن الحقيقة لمصطفى الحلاج ، وهملت يستيقظ متأخرا لممدوح عدوان ، والفيل يا ملك الزمان ، ومغامرة رأس المملوك جابر وحفلة سمر من أجل خمسة حزيران لسعد الله ونوس وفلسطينيات لعلى عقله عرسان والمهرج وكاسك يا وطن لمحمد الماغوط ، والحداد يليق بالكترا لرياض عصمت ٠٠٠ بسوريا ولبنان ٠

ونداء الأرض لعدنان أبو شرخ ، وثـورة الزنج ومأســـاة جيفارا لمعين بسيسو ٠

والسؤال لمحى الدين حميد ، والخرابة ليوسف العانى ٠٠٠ العراق ٠

والشياطين فى القرية ، والصارخون فى الصـحراء لمحمـد رشاد الحمزاوى ، وثـورة صـاحب الحمار وديـوان الزنج لعز الدين المدنى ، والأخيار لمصطفى الفارس والتيجانى ذليله ٠٠٠ من تونس ٠

والشهيد لأحمـد الطيب العلج ، وعطيل الخيل والبـارود ، وموال البنادق ، لعبد الكريم برشيد ، وحزيران شهادة ميلاد لأحمد العراقى ، ومعركة وادى المخازن ومعارك الملوك الثلاثة للطيب الصديقى ٠٠٠ المغرب٠

والرجل ذو الصندل الكاوتش لكاتب ياسين ٠٠٠ الجزائر والمهدى ولدى لصالح القمودى ٠٠ ليبيا ٠٠ وغيرهم وغيرهم ، كل هذه التراجيديات حديثة لكتاب عرب تحمل بعضا من سمات البطل الأرسطى وتلاشى فيها البعض الآخر وفقا لاختلاف ظروف العصر ٠

معنى هذا أنه لا دخل لعقليتنا ، ولا لكتابنا ، ولا لجمهورنا فى تأخر ظهور البطل التراجيدى كما رأى الدكتوران لويس عوض ومحمد شـكرى عياد ٠٠ فالعامل الأساسى فى ظهور هذا البطل ـ وان كان موجودا بالمعنى الحديث ـ يرجع الى الظروف الحضارية التى يعيشها العصر الحديث الآن ، عصر موت التراجيديا وميلاد الدراما الحديثة ، كمـا أن فن المسرح بصفة عامة ، فن مستورد وحديث نسبيا فى تربتنا ٠ ويبرر الدكتور عبد القادر القط وجود البطل الملحمى فى أدبنا المسرحى بوجهة نظر جيدة وجادة ، اذ يقول :

« انه نتيجة لصراع العرب الدائم مع الاستعمار ، وقوى الشر فى داخل المجتمع العربى نفسه قد فرض على الكتـــاب المسرحيين ان يصوروا البطل فى معظم الاحيان فى صـــورة

نموذجية « كبطل ملحمى » ، تجتمع فيها كل صفات البطولات فى اسمى درجاتها وتنتفى عنها كل نقيصة يمكن ان تشوب شخصية البطل . لذلك أصبح هؤلاء الأبطـــال فوق مستوى المشاهد ، ولايمكن ان يتطلع الى الوصول يوما الى مستواهم او يطمح فى أن يأتى ببعض ما يأتون من خوارق ، وهو لهذا يعجب بهم ، لكنه اعجاب فيه كثير من الروعة والدهشـــة ، يملأ عليه نفسه بانفعالات مثيرة قوية ولكنها غير واضحة »(٨٠)

بالاضافة الى أن مجتمعنا لايزال يعيش على مستويات مختلفـة ، كما أننا مازلنا نأخذ من الكلاسيكية الى جانب الرومانسية ، والواقعيـــة الى جانب التعبيرية والرمزية ، حتى العبثية ، فجاء بطلنا المسرحى خليطا من أفكار مختلفة نظرا لتأثرنا بمعظم المدارس المسرحية الغربيـــة ، وان حاول بعض كتابنا العرب أن يحملوا بطلنا بعض سمات واقعنا العربى .

لكن تبقى قضية مناقشـة مكون البطل التراجيدى فى مسرحنــــا العربى ودراسة الخطأ التراجيدى وحرية الارادة فى ارتكاب هذا الخطأ فى التفكير الاسلامى ، مسألة شائكة للغـــاية بالنسبة لتفكيرنا المسرحى والنقدى على الأقل ، فالدكتور شكرى عياد يرى أن مفهوم (التكفير) (٨١) موجود فى تراثنا .. ولكننا يجب ان نلاحظ أن فعل (التكفير) لم يستعمل فى القرآن الكريم الا مسندا الى الله عز وجل ، فى قوله تعالى (ويكفر عنكم سيئاتكم) .. ونفهم من ذلك أن الله يمحو ذنب الانسان التائب . ولكننا نرى من خلال دراستنا للبطل التراجيدى انه اذا وقع فى الخطأ ، فانه فى معظم الأحيان لايدرك أن ما وقع فيه هو الخطأ . والبطل فى الدراما عموما لا يدرك خطأه ، لأنه ببساطة اذا أدرك أن ما يقوم بفعله هو خطأ لتراجع عنه ، انه يدرك ان ما فعله هو الصواب ، فلماذا يتوب عن ذنب لم يرتكبه فى نظره ؟

واذا تاب البطـل وتراجع عن خطئه ، فانه لن يـكون بين أيدينـــا تراجيديا ولا بطل تراجيدى على الاطلاق ، لأنه أساسا لابد أن يقع البطل فى الخطأ المأساوى سواء أكان يونانيا أم كلاسيكيا حديثا ، أم شكسبيريا أم حتى بطلا تراجيديا حديثا .

وكما طرح الدكتور شكرى عياد مفهومه حول (التكفير) فى التراث الاسلامى ، يطرح مفهوما آخر يتمثل فى كلمة (العصمة) (٨٢) الموجودة

فى تراثنا ، ويقرر الفقهاء عصمة الانبياء من الذنوب ، فى نفس الوقت الذى يجمعون فيه على أنهم بشر ، وهذا ما جاءت النصوص القاطعة به .

واذا كانت العصمة الكاملة مما خص بين الأنبيـاء ، فان كل انسان يمكنه أيضا أن يعتصم ، أى يلجأ الى الله ، بل يجب عليه أن يفعل ذلك « ومن يعتصم بالله فقد هدى الى صراط مستقيم » . وهذا كله يؤدى بنا الى نتيجة هامة وهى أننا في نظرتنا الى الحياة ، يمكننـا أن نفهم الضعف والجريمة ، ولكننا نفهم أيضا أن الانسان « يجاهد » ضعفه أو ميله الى الجريمة جهادا مستمرا ، وان هناك قوة عليـا تسنده فى ذلك . فنحن جميعا نشترك فى اعتقادنا بأن العقاب الذى ينزل بالخاطىء هو كفارة) أو (تكفير) عن ذنبه ، الا اننا نعطى قيمـة كبيرة (لجهاد النفس) ونرى أن القوة العليا تكون دائما قريبة منا فى هذا الجهاد .

« وهذا التصور للذنب أو الجريمة كما يراه الدكتور شكرى عياد ، مختلف الى درجة كبيرة من الناحية الروحية ــ عن التصور الغربى الذى لا يزال مرتبطـا بتراث اليـونان وأفكارهم السـائدة ، كما نراه فى تراجيدياتهم » (٨٣) .

ويحق لنا أن نسأل : ألا يعتبر جهاد النفس الى حد كبير بمثابة المعاناة التى يمارسها البطل التراجيدى الغربى ؟ .. واذا كان بطلنا التراجيدى (الاسلامى) كالحسين مثلا قد مارس جهاد النفس وكثيرا من المعاناة تجـاه يزيد وأنصاره ــ (فى مسرحيـة ثار الله لعبد الرحمن الشرقاوى ــ ، هل ينفى هذا عنه ــ رغم ايمانه بالقوة العليا التى تسانده ــ خطأه المأسوى ؟

والحـلاج ــ (فى مسرحية مأساة الحـلاج) لصلاح عبد الصبور ــ رغـم معاناته الشديدة ، أليس مسئولا الى حد كبير ــ رغم القوة التى تسانده ــ عن خطئه المأساوى ؟

والتراجيديا اليونانية حين تصور سقطه البطل ، اذ يمارس صراعا بينه وبين القدر ، أو نظـام الكون ، أو القوى الكبرى ، التى لا يفهمها ، أو لا يسلم بها دون فهم الا حين يرى هلاكه ، ولهذا تكون سـقطة البطل فى التراجيديا اليونانية شيئا نابعا من كونه انسانا غير كامل يعانى فى أغلب الأحوال من نقطة ضعف فى داخله ، لايدركها البطل ، كشأن أوديب الذى حاول بكل مافى طاقته الانسانية أن يتجنب الوقوع فى المحظور ولكن قضاء الآلهة انتصر فى آخر الأمر ، لأن من يخـرج على النظـام يسحقه النظام ، ومن هنا يأتى الشعور بالشفقة والخوف فيعطف المشاهد اليونانى

على البطل فى سقطته ، ولأننا ندرك نحن أيضا اننا يمكن أن نقع فى هذه السقطة ولو كنا فى مكان البطل لما تصرفنا خيرا منـــه ، هذا هو البطل اليونانى ابن الحضارة اليونانية ٠

ولكن بطلنا الحديث فى مسرحنا العربى لايمارس صراعا مع القدر ، ولا صراعا مع الله ٠ هناك الايمان المطلق ، فالصراع قد نزل من السماء فى العصر الحديث الى الأرض ، هو صراع أفقى ، لم يصبح بين الانسان وبين قوى علوية مجهولة ، بل أصبح بين الانسان والواقع ، تتحكم فيه عوامل البيئة والوراثة ، وقوى القهر والظلم فى المجتمع ، فقد يصـــارع نظاما جائرا ، أو طبقة مستغلة أو حاكما ظالما ، بالاضافة الى وجود الصراع الداخلى بين الانسان ونفسه ٠

الصراع فى المسرح الحديث مازال موجـودا لأنه جوهـر الدراما ، ولكنه تغير تبعا لتغير الواقع الحضارى ، وموت المأساة بمفهومها الأرسطى ، وظهور الدراما الحديثة ، ومن ثم ظهور البطل الحديث الذى يملك قدرا من حرية الارادة تتيح له فرصة الاختيار ، ومن ثم فالبطل الحديث فى الدراما الحديثة ضحية قدرته على الاختيار ٠

ويجب الا يغيب عن بالنا قط أن البطل فى الواقع شىء مختلف عنه عند التناول الدرامى ، فهو ليس صورة فوتوغرافية للبطل فى الحياة ، بل هو معادل له ٠

فالانســـان التائب فى الحيــاة الواقعية ، يدرك أنه أخطأ فيتوب الى الله ٠ أما البطل فى الدراما الحديثة ، لايدرك أنه أخطأ ، كى ما يتوب، بل يدرك أنه على صواب ، ومن ثم يستمر فى فعله أو خطئه المأساوى ، حتى يصل الى نهايته المأساوية ، مادية كانت أو معنوية ٠

ومن هنا ندرك أن فكرة (التوبة) فى المفهوم الاسلامى ، لا علاقة لها بفكرة (الخطأ المأساوى) فى الدراما ٠

ولكن فكرة (العقاب) الذى ينزل بالخاطىء أو (الكفارة) أو التكفير عن الذنب ، تتشابه الى حـــد كبير مع فكرة « الجزاء » أو (النهـــاية المأسوية) للبطل التراجيدى المخطىء ٠

كما ان (جهاد النفس) وان كان معتمدا على قوة عليا الا انه يشبه أيضا والى حد كبير فكرة « المعاناة » عند البطل التراجيدى ٠

وخلاصة القول نرى ان « المفهوم الاسلامى » للتراجيديا ، يتفق ، ويختلف ، فى بعض النقاط مع (المفهوم اليونانى) ، لأن التراجيديا سواء

اتفقت أو اختلفت فى نظرة الأديان اليها الا انها تتعامل مع (الانسان) كطرف فى الصراع ، ســواء كان عند اليونان أو العــرب ، فى المسرح الحديث ٠

ولكن الشيء الثابت دوما هو (الخطيئــة) ٠ [الخطــأ ، العيب أو نقطــة الضعف ، أو السقطة] التى يرتكبها البطل التراجيدى ، سواء أكان يونانيا أم حديثا ، لكى ينهزم فى النهاية ٠

كما أننا ندرك أن الاسلام لايسمح بالمواجهة مطلقا ، ليس مسموحا (بصراع) السماء ، أو الوقوف ضد الارادة العلوية ، هناك تسليم مطلق ، ويقين بطولى ـ ومع أن الاسلام ينفى فكرة الجبر ، الا أنه لا يوافق الغلاة من المسلمين ممن يقولون بحرية الاختيار المطلقــة ، واســتقلال العبد ، وسلطته على جميع أفعاله ، فهذا غرور ، لأن الاسلام أتاح للمسلم قدرا كبيرا من الحرية وفى نطاق محدود من الجبر ٠

لقد كان الجاهليون ينظرون نظرة (طبيعية مادية) الى الحيــاة ، ويدركون أن الموت نهاية الحياة التى قدرت له ، وهذا النوع من (الجبر) يختلف عن مفهوم (القدر) الذى يواجهنا فى المسرح الاغريقى ، كما يرى الناقد المغربى الدكتور حسن المنيعى » (٨٤) ، فالتراجيــديا الاغريقية تستمد أصولها من الشعائر الدينية ٠

وعندما جاء الاسلام ، كان المسلم التقليدى رجلا (حرا) ولكن هذه (الحرية) (مقصورة) ، ومراقبة من قبل الخالق ، (حــرية) تجعله ينفذ (القدر) المكتوب عليه ٠ فالتعارض بين (حــرية الاختيــار) ، و (المقدر) ٠ يتضح من خلال هذه النظرة وكأنها مشكلة مزيفة ، لأن الانسان (حر) فقط فى ارادة (ما يريده الله) (٨٥) ، كما يرى الدكتور محمد عزيزة ٠ فهذا الصراع بين الانسان وقدره الذى مجــده المسرح اليونانى لايتلائم مع مفهوم الحياة العربية ، ولا مع العلاقات التى تربط الانسان بربه فى المجتمعات العربية ، كما أن الحرية الفردية متضائلة الى أقصى حد ٠

ويرى الدكتور محمد عزيزة :

« ان الطبيعة الاجتماعية للواجبات الدينية مثــل الحج والجهاد ، والصيام ، الصلاة الجماعية يوم الجمعة ، وتضــحية الخروف فى العيد ٠٠٠ الخ ٠٠ تؤكد عن طريق الممارســة الاجتماعية عقلية جماعية موحدة ، وتكتمل مع انتماء الفرد

الكامل للمجموعة ، وتتقلص الحرية الانسانيـــة الى اقصى درجاتها تجاه المتطلبات الاجتماعية المفروضة » (٨٦) ٠

معنى هذا أن الحرية الفردية متلاشية أمام العقلية الجماعية الموحدة ومتطلباتها ، ومعنى هذا بالتبعية ان الدراما ، أو التراجيـــديا على وجه التحديد تبدو على جانب من التعارض مع روح العقيدة الاســـلامية ـ (وذلك لانتفاء البطل الفرد) ـ ، كما ان المسرح يقتضى وجود مبدأ ثورى بصورة أو بأخرى مبتعدا عن العقيدة الدينية بعدا ما ، ويؤيد هذا الرأى جورج ألبير أستير حيث يقول :

« وحين يصطدم الانسان بالقدر يتجدد فى نفسه الأمل ، بانه ربما سنحت فرصة لتغيير قدر محتوم بفعل من افعال الارادة الحرة ، فالتراجيديا الحقة تنبع من الدين ، ولكنها لاتزدهر حتى تضع المقدمات نفسها موضع الشك والسؤال ٠

لما جوهر الدين الاســلامى فهو التسليم والاستسلام والنزعة الانسانيـــة العميقة التى ينطوى عليها ، تقابلهـــا نزعة الرضا والاذعان لمشيئة عالية ، ومن ثم لم يتلاءم العنصر التراجيدى مع روح هذه العقيدة » (٨٧) ٠

ولكننا لانوافق هذا الرأى الغـــربى المطروح ، ولانستطيع ان نتهم العقيدة الاســلامية بأنهـا قد وقفت حائـلا دون التأليف المسرحى أو التراجيدى ، لأن العرب لم يكن لديهم أى ميل للكتـــابة فى هذا النوع الأدبى ، بالاضافة الى عدم معرفتهم به ، المعرفة الكافية ٠

فاذا كان الاسلام كما يرى جورج ألبير أستير ، قد وقف حائلا دون الكتابة فى المسرح ، « فلماذا لم يظهر التأليف المسرحى فى العصر الجاهلى، حيث الديانات الوثنية من جهة ، والشعر الناضـــج والشعراء الفحول من جهة أخرى » (٨٨) ، كما يؤكد الدكتور عز الدين اسماعيل ، اذ سمح للناقلين أن يترجموا كثيرا من الآثار التى أنتجها الوثنيون ٠٠ وفى هذا يقول توفيق الحكيم :

« فهذا كتاب كليلة ودمنة الذى نقله ابن المقفع على اللغة الفهلوية ، وهذا كتاب الشهنامة للفردوسى الذى نقله البندارى

عن الفرس فى عهدهم الوثنى .. كما ان الاســلام لم يحل دون ذيـوع خمـريات ابو نواس ، ودون نحت التماثيل فى قصور الخلفاء ، ولا دون براعة التصوير فى الميناتور الفارسى ، كما أنه لم يحل دون نقل كثير من المؤلفات اليونانية التى جاء فيها ذكر لتقاليد وثنية » (٨٩) .

والى جانب موقف الحكيم السـابق نستعرض وجهـة نظـره التى لايؤيد فيها حرية الانسان المطلقة فى هذا الكون ، بل يؤمن بعكس ذلك قلبيا لا عقليا ، لأنه على حد قوله (رجل متعادل) ، فالانسان عنده حر فى اتجاهه ، حتى تتدخل فى أمره قوى خارجيـــة ، يسميها أحيـانا القوى الالهية ، فحرية الارادة فى الانسان عنده اذن مقيدة ، شأنهـــا فى ذلك شأن حرية الحركة فى المادة :

« فالانسان عندى ليس اله هذا العالم ، وهو ليس حرا ، ولكنه يعيش ويريد ويكافح داخل اطار الارادة الالهية ، هذه الارادة التى تتجلى للانسان احيانا فى صورة غير منظورة من عوائق وقيود ، على الانســان أن يكافح لاجتيـــازها والتغلب عليها ، ... والشعور بعجز الانسان أمام مصيره ، هو عندى حافز الى الكفاح لا الى التخاذل » (٩٠) .

ويبدو أن كثيرين يختلفون مع توفيق الحكيم فى شأن كفاح الانسان لا تخاذله تجاه مصيره وقدره ، فيرى زكى طليمات :

« ان الاســلام دين توحيد وتنزيه لله ، ولذا فالتمرد على القدر أو على أحكام الله وقضائه على النحو الذى تعبر عنه التراجيديا الاغريقية ، يعد كفرا ، ولذا رفض العقل العربى الدراما الاغريقية بموضـــوعاتها التى تدور حول الصراعات (النفسية) والتمرد على القدر » (٩١) .

وتمشيا مع هذا التفسير وبناء على ما يفرضه الاسلام على المسلم من تسليم تام بارادة الله وقوانينه وشرائعه وأحكامه العليا ، بغير اعتراض « اللهم لا اعتراض » يفقد المسلم فرديته ويذوب فى الجماعة الاســلامية وبالتالى « يتخلى المسلم عندئذ عن أى تعليق على أحكام القضاء والقدر ،

ولو بالنقد غير المباشر ، كما يرى أحمد حسن الزيات ، وتوافقه على نفس الرأى الدكتورة سهير القلماوى (٩٢) ٠

وعلى الرغم من انتفاء عنصر الصراع مع السماء عند المسلم ، الا أنه مازال يملك قدرا من حرية الارادة ، ولكنها ارادة غير مطلقـــة ، فانهـا محكومة بنواميس طبيعية عديدة ، وعلى الارادة أن تعـــرف كيف تشق طريقها فى هذه النواميس ، فالارادة عنصر فعـال فى دفع الأحـداث وتسلسلها ، هذا اذا كنا نملك قدرا من حرية الاختيار ، فكما يرى الدكتور رؤوف عبيد حيث يقول :

« اذا نجحنا فى توجيه ارادتنا توجيها سليما فى تحريك احداث (الحاضر) فى اتجـاه معين ، فقد نجحنا فى تحريك احداث (المستقبل) فى نفس الاتجاه مادامت العلة تتفاعل مع المعلول وجودا وعدما ، وبالتـالى فان ارادتنا ينبغى ان تعتبر عنصرا فعالا فى تسلسل الأحداث ولا ينفى وجودها القول بأن الأحداث (المستقبلة) مسطورة رياضـيا على لوحة الوجود منذ الأزل » (٩٣) ٠

فارادتنا نحن البشر هى المسئولة عما يحدث لنا ، وبالتالى فارادة البطل هى المسئولة عما يحدث من نتائج ، ومن الخطأ أن نسند الأحداث الجيدة الى ارادة الانسان ، والأحداث السيئة الى القضاء والقدر ٠

كما يجب علينا أن ندرك أن ثمة « تناسبا طرديا بين أهمية (قوة) الارادة ، وأهميـــة (وعى) هذه الارادة » (٩٤) ٠ فقوة الارادة وحدها قد تجر صاحبهـــا الى الهلاك ، ولكن اذا كانت هذه الارادة القوية واعيـة أيضا ، فان الانتصار والثواب سيكون نتيجة كفاح هذه الارادة الواعية ٠

وقد استدللت من القرآن الكريم ـ معجزة البيان ـ أنه حينما ترد كلمة « الفعل » يكون الأمر متعلقا « بالارادة الانسانية » وحدها ، وبالتالى يكون هناك الثواب والعقاب ، ويتوقف هذا كما قلنـــا من قبل على مدى « وعى » هذه « الارادة » القوية ، ولنضرب أمثلة من الآيات الكريمـــة :

« والذين اذا فعلوا فاحشة أو ظلموا أنفسهم ٠٠ » [آل‌عمران ، ١٣٤]٠

« ومن يفعل ذلك عدوانا وظلما فسوف نصليه نارا ٠٠ » [النساء ، ٢٩]٠

« واذا فعلوا فاحشة قالوا وجدنا عليها آباءنا ٠٠ » [الاعراف ، ٢٧] ٠

فالارادة الانسانية الحرة الواعية ، هي المسئولة عن فعل الفعل ، لأن الفعل دوما يرتبط بالارادة ، وعلى أســاس هذا الفعل يكون الثواب أو العقاب ٠

قلنا قبل ذلك ، انه لاصراع في الاســلام مع القدر ، لأن ذلك القدر الذي يصرف حياة الناس ، هو ارادة الله ، وهي ارادة أقوى بكثير من ارادة المخلوق ، وهي ارادة الحق لأنها قدر الله وارادته ، ويرى المفكر الاسلامي محمد قطب أن هذا القدر لا يجرى بلا غاية ، فكل ما في الوجود يجرى لغاية ، وهو لا يجرى بالظلم ، فالظلم محال على الله (٩٥) » ، والقدر هو ارادة الله المسيطرة على الكون والحياة وجميع المخلوقات ، المسيطرة على كل دقيقة من الدقائق ، وكل تفصيله من التفصيلات ، ولا شيء يحدث في الوجود مصـادفة ، فعنصر الصـدفة الموجود في المسرح اليوناني ، منفى تماما في التفكير الاسلامي ، فلا شيء يحدث جزافا بلا حساب ، وكل يحدث لهدف وغاية ٠ فالدكتـور رؤوف عبيد يرى أن « القدر لا يخبط خبط عشواء في تتابع أحـداثه ، انما تقديرنا نحن لأسباب القدر هو الذي يخبط خبط عشواء » (٩٦) ٠

ولنستدل على ذلك من القرآن الكريم ، في قوله تعالى :

« ان في خلق السموات والأرض ، واختلاف الليل والنهار لآيـات لأولى الألباب الذين يذكرون الله قياما وقعودا وعلى جنوبهم ، ويتفكرون في خلق السموات والأرض ، ربنا ما خلقت هذا باطلا ســبحانك » ٠ [ســورة آل عمران ، ١٩٠ – ١٩١] ، والآية الكريمـة : « أفحسبتم انما خلقناكم عبثا ! وانكم الينا لاترجعون » ؟ [سورة المؤمنون ، ١١٥]٠ والآية الكريمة : « وما خلقنا السماء والأرض وما بينهما لاعبين » [سورة الأنبياء ، ١٦] ٠ والآية الكريمة : « وما خلقنا السموات والأرض وما بينهما الا بالحق » [ســورة الحجر ، ٨٥] ٠ والآية الكريمـة : « وخلق الله السموات والأرض بالحق ، ولتجزى كل نفس بما كسبت وهم لايظلمون»٠ [سورة الجاثية ، ٢٢] ٠

والله سبحانه وتعالى هو الذي يدبر كل أمر في هذا الوجود كله ، وفي حياة الانسان في كل زمان ومكان ، يقول الله تعالى : « بيده ملكوت كل شيء » ، [سورة يس ، ٨٣] ٠ والآية الكريمة : « بيـده الملك وهو على كل شيء قدير » ٠ [سورة الملك ، ١] ٠

قد طرحنا كل هذه الآيات الكريمة لتدلل على أن الانســان ليس كما يقول بعض المغالين ، حرا حرية مطلقة ، بل لنؤكد أن الانسان جزء من كل أكبر ٠

حقا لقد كرم الله الانسان وجعله خليفة فى الأرض ، ولكن هذا ليس معناه أنه أخرج حياته من الناموس الأكبر ، الذى شاء سبحانه أن يحكم الوجود كله ، بل كان من التكريم له أن يصله بالناموس الأكبر ، فلا يتركه يتخبط ضائعا منفردا وحده فى تيه هذه الدنيا ٠

وحين تطمئن النفس الى قدر الله ، والحق الذى خلقت به السموات والأرض ٠ والعدل فى البلاء والعدل فى الجزاء ، فعند ذلك تنطلق من القلق المدمر المشتت ، لتعمل نشيطة فى سبيل الخير ، ومن ثم انتفى عنصر الصراع مع القدر ، بل أصبح هناك تسليم كامل لارادة الله ، « التسليم للمغيب المجهول ، والعمل فى نطاق الظاهر المعلوم » (٩٧) ، كما يرى محمد قطب ٠ فالصراع يحدث أفقيا فى الأرض بين الانسان وأخيه ، أو بين الانسان وواقعه أو مجتمعه ، لكنه ليس صراعا مع القدر ، فقد اطمأنت النفس اليه ، ورضيت بحكم الله مطمئنة أنه الخير ، ولو لم يتكشف لصاحبه فى حينه ، بل لو لم يتكشف لعدة أجيال (٩٨) ٠

وباختفاء عنصر الصراع مع القدر ، وهو روح التراجيديا اليونانية ، ينتفى وجود تراجيديا فى المسرح لانتفاء روح الصراع بين الانسان والقوة الالهية ، فهى نزعة وثنية لم يكن دين التوحيد ليقبلها ، ولم تكن معانى الدين الاسلامى وعلومه التى استقرت فى نفوس الناس لتسمح بقيام تفكير من هذا القبيل ٠

فاختلاف نظرتنا نحن العرب الى القدر ــ عن نظرة الاغريق ،وباختلاف نظرتنا الى الصراع ، حيث لا صراع مع القدر عند المسلم ، وباختلاف نظرتنا الى الفعل ، وحرية الارادة ــ ندرك أن اختلاف الفنون فى العالم حقيقة مفروغ منها ، وأن الأنواع الفنية تختلف من شعب الى آخر ومن فترة حضارية الى أخرى ، فلا يمكن أبدا لشكل المسرح ونوع البطل الذى قننه أرسطو للمسرح الاغريقى ، أن ينطبق انطباقا تاما على مسرحنا العربى ٠

ان أرسطو وضع قواعد معينة لمسرح اغريقى معين يعبر عن حضارة معينة تسودها أفكار وديانة معينة ، ولا شىء يؤكد اختلاف ملامحنا العربية مسرحيا، اختلافا كبيرا عن الملامح الاغريقية والأوربية ، مثل مفهومنا للمأساة ٠

فالمأساة الاغريقية أراد بها الاغريق أن يصوروا بطولة الانسان وهو يقاوم ويناضل قدره المحتوم ٠ انها تبدأ بافتراض أن البطل كان ضحية لعنة أو قدر أقوى منه كتب عليه ولابد للبطل أن ينتهى النهاية الحتمية ٠ النهاية المأساوية ، التى قدرها القدر أو النبوءة ، أو اللعنة قبل ذلك ٠

ونحن فى هذه المرحلة نستورد من الغرب كثيرا من آثار حضارته

العقلية وصورها ، ونستورد ضمن ذلك ـ كما يقول الدكتور/ عز الدين اسماعيل ـ فكرة « الانسان ذى الارادة الحرة المطلقة » •

ولكنانتساءل هل من الممكن أن نبنى حضارتنا على أساس من هذه الفكرة ، فنبنى فلسفتنا فى الحياة ، وانتاجنا الفنى عامة ، على أساس أن الحياة هى هذا الواقع الذى نعيشه ، وأنه ليس هناك حقيقة منفصلة عن هذا الواقع ، أو واقع خلفه ؟

أم نشكل هذا الواقع فى ضوء حقيقة أخرى أوسع وأعم ، فيكون البطل حرا فى ارادته على شرط الا تتعارض هذه الحرية مع ارادة السماء ؟• بمعنى أن تكون حرية البطل جزءا من حرية أوسع وأشمل ، هى حرية الخالق • واردة البطل جزءا من ارادة أعم هى ارادة السماء •• ؟ •

حقيقة يمكننا أن نأخذ منتجات العقل الغربى ، لا كما هى ، ولكن لنلائم بينها وبين متطلباتنا ، وتراثنا الروحى الذى نملكه ، ونتيجة للمخالطة والتفاعل بين العقليتين الغربية والعربية يمكننا ان نخرج برؤى جديد تماما •

وقد استفاد أدبنا المسرحى من جميع أنواع الصراع فى المسرح الغربى ، واستفاد أيضا من الجدل الدائر حول قضية الجبر والاختيار ، والتى يعتبرها يوسف ادريس قضية منقولة ومستوردة من الحضارة الاغريقية ، لأن الاغريق وحدهم هم الذين ابتكروا وتبنوا فكرة أن المصير الانسانى ليس من صنع الانسان ولكنه من صنع الآلهة اليونانية الظالمة أحيانا والعادلة فى الأحيان الأخرى •

وعلى هذا الأساس تكون المأساة الاغريقية قد نشأت خارج الانسان ، أما المأساة الحديثة انما تنشأ من داخل الانسان نفسه ، من سوء اختياره لحياته أو لمثله وتنتهى وقد أفلت الزمام من يده ، وأصبح لهذه المأساة التى تنشأ من داخل الانسان نتائج خارج هذا الانسان ، تتصل بالناس من حوله •

وعلى هذا الأساس تناقش المأساة اليونانية العلاقة الخارجية بين البطل والآلهة ، أو القدر المتحكم فى مصيره ، أما المأساة الحديثة فتقوم على أساس أنها تناقش الانسان وعلاقته بأخيه الانسان ، وجناية الانسان على الانسان ، وعلى المجتمع ، وليست أبدا جناية القدر أو السماء ، أو القوى الغيبية ، ولهذا فالمأساة اليونانية تدور خارج نطاق العقل البشرى وتفكيره المحدود ، وارادته الانسانية رغم عقل الضحية وتفكيره أو ذكائه أو ارادته ، ويؤكد هذا القول الدكتور محمد مندور ، الذى يرى أن :

« أبطال المآسي القديمة والكلاسيكية ، عندما يأتون أعمالا شريرة انما يأتونها منساقين لا مختارين ، ولا بد للمؤلف أن يبرر هذه التصرفات الشريرة عند أبطال مأساته ، بل ويشعرنا أنهم كانوا ضحية للبشر ، لا مقترفين له ، كما حدث لأوديب ، عندما سيق الى قتل أبيه والزواج من أمه على غير علم منه . وذلك لأن المأساة لا يمكن أن تحقق هدفها ، وعلة وجودها ما لم تحملنا على التعاطف مع بطلها والاشفاق عليه والرثاء لمأساته بل والفزع منها » (٩٩) .

ولكن يبدو أن الدكتور مندور قد آثر ألا يشير الى حرية « الاختيار » عند البطل اليوناني ، فالبطل التراجيدي اليوناني يملك قدرا من حرية الاختيار عند ارتكاب الفعل المأسوي ، الى جانب المقدور مسبقا ، كميديا التي تقتل أطفالها بارادتها واختيارها ، كما أن أوزمست ابن أجاممنون عندما يقدم على الانتقام ، يكون ذلك باختياره وارادته ، وأنتيجون ابنة أوديب ، عندما تصر على دفن جثة أخيها يكون ذلك بارادتها واختيارها ، كما أن بروميثيوس لم يجبره أحد على سرقة النار للانسان .

ان هؤلاء الأبطال عندما اقترفوا الشر ، كان ذلك نتيجة « خطأ في الحكم » من جانبهم ، فاستحقوا أن تنفذ الآلهة والقدر مشيئتهم ، وليسود « النظام » والعدالة في المجتمع اليوناني .

لقد كثرت الآراء حول طبيعة شعبنا العربي ، من حيث تلقيه للدراما بشكل عام والتراجيديا بشكل خاص ، وقال البعض « اننا لدينا استعداد طبيعي لكي نضحك لحرج الآخرين » (١٠٠) ، ويؤكد الدكتور مندور وجهة نظر الدكتور عبد القادر القط السالفة حيث يقول :

« والواقع أن فن التراجيديا ، بل وفن الدراما الحديثة لا يمكن أن نتوقع اقبالا عليهما ، الا من نفوس راضية مطمئنة منتعشة ، تقضي حياتها في رضاء وعزة ، بحيث لا تجزع من رؤية المآسي أو الدرامات الجديدة على المسرح ، ولا تنفر من رؤيتها أو تضيق بها نفسا ، وأما أن تطلب من نفوس نكبتها الحياة بالحزن والشقاء مشاهدة تلك المآسي أو الدرامات على المسرح ، فانك لن تلقى منها الا رفضا ونفورا ، لأنها في غير حاجة لمشاهدة المآسي ، ويكفيها مأساة حياتها المستمرة ....

واستنادا الى تاريخ الآداب العالمية الذى يحدثنا بأن فن التراجيديا لم يزدهر عند شعوب العالم المختلفة الا فى عصور عزتها القومية ورخائها وانتصاراتها على نحو ما حدث فى عصر بركليس فى أثينا القديمة عندما كتب اسخيلوس وسوفكليس ثم يوربيدس من بعدهما مآسيهم المسرحية الخالدة . وفى عصر لويس الرابع عشر فى فرنسا عندما كتب راسين وكورنى مآسيهما الكلاسيكية الرائعة ، وعصر اليصابات فى انجلترا ، حيث ظهر عمالقة المأساة .. شكسبير ومارلو . » (١٠١) .

ولكن أرنولدهاوزر يختلف تماما مع الدكتور مندور من حيث ازدهار التراجيديا فى عصور الاستقلال ، اذ يرى هاوزر : « أن العصور المتفائلة لا تنتج تراجيديا لأنها بتفاؤلها تحول دون انتهاء الأحداث نهاية مأسوية .. كما أن عصور التراجيديا الكبرى — فى رأى هاوزر — هى التى تحدث فيها قلاقل اجتماعية ، وتفقد فيها طبقة حاكمة سلطتها ونفوذها فجأة ، كما أن النهاية المدمرة للبطل التراجيدى ، ترمز للنهاية المدمرة التى تهدد الطبقة بأسرها وتعبر عنها . وقد أنتجت التراجيديا اليونانية ، والدراما الانجليزية والفرنسية والأسبانية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، فى فترات أزمة كهذه ، وهى ترمز الى المصير التراجيدى لطبقاتها الأرستقراطية . وتعمل الدراما على صبغ انهيار هذه الطبقات بصبغة بطولية مثالية » (١٠٢) .

ونميل لترجيح رأى هاوزر لعلمنا أن اليونان قد أبدع تراجيديات عظيمة رغم حروبه مع الفرس ، والتى اشترك فيها الكاتب التراجيدى اسخيلوس وكتب مسرحية الفرس ، كما ان تلك الحروب الطويلة فى طروادة قد ألهمت الشعراء اليونان بمصدر خصيب لمآسيهم .

ولا شك أن أى ازدهار للتراجيديا يواكبه بالضرورة ازدهار للكوميديا ، فنفس الفترة اليونانية بمآسيها العظيمة ، هى التى أفرزت أرستوفانيس وكوميدياته الرائعة ، وفى فترة النيوكلاسيكية فى فرنسا ، كان موليير بكوميدياته العديدة يقف شامخا الى جانب كورنى وراسين . والمدهش أن شكسبير قد كتب فى الكوميديا أعمالا لاتقل جودة عن تراجيدياته .

فالازدهار ليس لنوع فنى أو أدبى بذاته ولكن عندما تتوافر عوامله فانه يعم معظم الأجناس الأدبية ، فلم يحدث تاريخيا أن ازدهرت التراجيديا بمعزل عن الكوميديا ، « ففى اليونان وفى انجلترا على السواء لم تنشأ المأساة والملهاة كلتاهما فى وقت واحد تقريبا فحسب ، بل نشأتا من

صورة واحدة كذلك » (١٠٣) ، كما يرى الارديس نيكول ، كما أن مراكز الحركة فى عقل الانسان ، المهيمنة على عمليات الضحك والبكاء ، قد يحدث أحيانا أن تنقلب احداها الى الأخرى اذا ما وصل الانفعال الى الحد الأعلى ٠

فالمسألة اذن ليست راجعة فى الاقبال على التراجيديا الى مزاج الجمهور واستقراره بقدر ما هى راجعة الى ظرف حضارى عام ، بما فيه من عوامل ومفاهيم سائدة وموقف من فكرة الصراع التى يمارسها الانسان تجاه المجتمع والكون ٠

ونقر مع الدكتور حسن المنيعى بأن « المسرح العربى لازال يخلو من عنصر التراجيديا الصافى ، وعينة أبطالها الذين يقودهم التمرد الميتافزيقى ويعانون كل المشاكل التى تهز كياننا » (١٠٤) ٠

وبطلنا التراجيدى الحديث ، يختلف بالطبع عن البطل اليونانى ليس فقط فى كونه « انسانا عاديا » ، وليس فقط فى كونه « ضحية قدر عابث » يصارعه ٠ وليس للأعمال البطولية التى يقوم بها ، وليس ضحية للعنة متوارثة ، أو نبوءة لابد من تحقيقها ٠ ولكن « لتميزه الى حد ما » فى أنه يملك مصيره فى يده ، ويتولى «الاختيار» ، ويتحدد «مصيره» كنتيجة حتمية لهذا « الاختيار » ، فمأساة البطل التراجيدى العربى الحديث ، هى (مأساة اختياره) ، « لأنه يملك زمام أمره ، فليس ثمة قوة خارجة عنه تتحكم فيه أو تسوقه الى مصيره ، انما هو ضحية قدرته على الاختيار أو اساءة التقدير ، فتكون النهاية المأساوية ، فالانسان — كما يرى يوسف ادريس — « حر » أن « يختار » ، حرية لا حد لها ، وفى نفس الوقت هو «مسئول» عن ذلك «الاختيار» مسئولية لا حد لها أيضا فبنفس القدر من الحرية تكون المسئولية (١٠٥) ٠

واذا كان لكتابنا العرب أن يجسموا فى أعمالهم الفنية مأساة الانسان ، فليست بهم حاجة الى البحث عن مأساة لم تنبت من هذه الأرض العربية التى يعيشون عليها ، ولم تنم نموا طبيعيا على هذه الأرض عبر السنين وفى قلوب الناس ، فبحثوا مفهوما مأساويا آخر ، نبت فى أرض غريبة عنا ، وظروف حضارية مختلفة عن ظروفنا ، واهتم به أناس ليسوا مثلنا ٠٠ فمن الواجب أن يهتم كتابنا ونقادنا ، ورجال مسرحنا بمأساتنا الحقيقية وهى لا تقل أبدا خصبا ودلالة من الناحية الانسانية عن المحور المأسوى اليونانى ٠

ويمكن القول ان محور المأساة العربية بعامة ، والمصرية بخاصة انما يختلف بالضرورة عن المأساة الغربية ، وان تأثر به فى بعض المناحى ٠ فالصراع الدرامى المصرى ، لم يكن أبدا فى مسرحنا المعاصر بين الانسان

والقوى الغيبية ، بل « هو الصراع الأبدى بين الانسان من جهة ، والزمان والمكان من جهة أخرى ، انه الصراع بين الخلود والفناء ، أو بين الأسطورة والتاريخ ، أو بين الروح والمادة ، أو بين الذات والموضوع » (١٠٦) ولقد ظلت الأنماط الأولى من الصراعات المجردة ، فى المسرح المصرى متمثلة فى أعمال الرواد الأوائل ، وعلى رأسهم توفيق الحكيم ومسرحه الذهنى ، أما ٠٠ من جاء بعـد ذلك من كتاب مرحلة الستينات فى المسرح المصرى ـ وهى المرحلة الأكثر ازدهارا ـ فقد مارسوا فى أعمالهم المسرحية الجادة النوع الأخير من الصراع ـ وهو ما يجب أن يكون ـ ونقصد الصراع بين الذات والموضوع ، فثمة ظروف حضارية وتغيرات سياسية قد مرت بمصر فى ذلك الوقت ، وعلى الكاتب المسرحى أن يبدى رأيه ـ دراميا فى تلك المتغيرات الحضارية ، ومدى تفاعل أبطاله سلبا ـ أو ايجابا ـ مع متغيرات هذا الواقع٠

والسؤال : هل نجح مسرحنا المصرى أن يؤكد ـ ملامح صراع درامى خاص بنا ؟هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى : هل أفرز مسرحنا المصرى المعاصر فى فترة الستينات ـ فترة الازدهار ـ شخصية مصرية عربية حية ، أم أننا ما زلنا حتى الآن نبحث عن استقلال هـذه الشخصية ، بعيدا عن تأثراتها بالشخصيات الأجنبية ؟

ان تأكيد الشخصية المصرية العربية ـ مسرحيا ـ جزء من البحث عن أصالتنا وتأكيد هويتنا العربية ـ فى ظل صراع فكرى غربى تحاول فيه كثير من القوى الامبريالية ـ مسخ شخصيتنا وهويتنا العربية ـ ومن ثم طمس معالم الشخصية المصرية العربية ، ومسرحنا العربى ٠

ولقد سبق أن طرح يوسف ادريس قضية أزمة التعرف على ملامحنا الفنية الأصيلة ، التى تنبع من كياننا العربى المستقل ، لأننا بدون هذه الشخصية المصرية العربية ـ لن يكون لنا أدب وفن مميز ، وواضح المعالم ، نابع من تربتنا معبر عن شخصيتنا وطموحاتنا المستقبلية ٠

وان كنا نتحفظ على طموحات يوسف ادريس فى بحثه عن الشخصية المستقلة ـ المصرية ـ لأنه فى طرحه انما ينطلق من قناعة اقليمية نتحفظ عليها كثيرا ٠٠ فى ظل التحديات الحضارية الضارية التى تواجهها أمتنا العربية ، ومن خلال هذه القناعة ـ يكون البحث فى المسرح المصرى ، انما يعـد من قبيل النموذج الدراسى فقط ، وليس انطلاقا انطلاقنا من موقف سلفى اقليمى ٠

ان البحث فى الشخصية المصرية العربية ، انما يحيط به الكثير من المخاطر والمزالق ، وعليه يكون من الأجدى موضوعيا ـ أن نبدأ بدراسة

المطروح فعلا — من النصوص المسرحية — لنتعرف من خلالها على ملامح شخصية الأبطال فى مسرحنا المصرى المعاصر — كنموذج تطبيقى — ثم نخرج بالنتيجة ٠٠ والتى سوف لا ترضى الكثيرين ، عاطفيا وانفعاليا ٠ ٠ ولكننا يجب أن ننبه الى أن الشخصية فى الواقع الحياتى ، تختلف بالضرورة عنها فى الواقع الدرامى ٠٠ ، وحديثنا كله انما ينصب على مكون الشخصية ، والبطل فى الواقع المسرحى الفنى ٠

وتتضح الشخصية الفنية والأحداث والأفكار والصراع فى المسرح بالحضور الحى للممثل ، فالشخصية الفنية ، تستطيع فى المسرح أكثر من الرواية أو القصة ، أن تكون أكثر اكتمالا وأقرب الى الحقيقة الشخصية الانسانية ، لأنها بحضور الممثل تجسد الأبعاد الحسية المحتملة الى جانب الحضور الذهنى الذى توفره الرواية أو القصة ، ولأنهم محملون بجوهر الصراع الذى يدور بين البشر ، « كما أن هذه الشخصيات الدرامية ، وتلك الأبطـال ، تمثل ذلك الموجود الذى يرفض أن يستقبـل الواقع على ما هو عليه (١٠٧) ، فهى دوما فى حركة جدلية مستمرة مع الواقع ٠

٠٠ وأخيرا يمكن أن نجمل ما قلناه فى السؤال الآتى :

هل عبر مسرحنا المصرى — كنموذج — فى الستينات — فترة الازدهار — عن الشخصية المصرية ، بمكونها الذاتى والموضوعى ٠٠ ؟

يرى الدكتور رشاد رشدى ، انه « باستثناء بعض النصوص القليلة ، والقليلة جدا ، فى مسرحنا ، يمكن أن نقول : ان المسرح المصرى خال من الشخصية المصرية ، بل ومن الشخصية على الاطلاق » (١٠٨) ٠ وربما يرجع ذلك الى أن سمـات الشخصيـة المصريـة ، قد تكون موزعـة على جميـع الشخصيات ، فكل شخصية تحمل فى طياتها ملمحا من ملامح الشخصية المصرية ، كما تجد فى مسرحيـة (عيلة الدوغرى) لنعمـان عاشور والتى رصدت التحولات التى طرأت على الأسرة المصرية بزحف طبقة البورجوازية ٠ أو ربما يكون ذلك راجعا الى أننا فى الأدب المسرحى ، ما زلنا حديثى العهد ، وأن المسرح فى وطننا لم تتأصل جذوره بعد ٠٠ فقد أخذنا من الغرب ، وتأثرنا بالعديد من الشـخصيات المسرحيةالغربيـة ، فجاءت الشخصية المسرحية المصرية مختلطة بغيرها من الشخصيات أو جاء اسمها مصريا عربيا ، أما جميع مكوناتها الذاتية ، من (حرية الارادة ، والفعل المأساوى ، والخطأ التراجيدى ، والنهاية المأساوية ٠٠) — فكلها ٠٠ أو معظمهـا خليط من المكون الذاتى للبطل التراجيـدى (اليـونانى — والشكسبيرى — والكلاسيكى الجديد — والمعاصر الغربى) ٠

وستبرهن الدراسة التحليلية على هذا التأثير ، وهذه المخالطة بالمسرح

الغربى ، عند تحليلنا للنصوص التى أخذناها ـ كعينة ـ تطبيقية ، لدراسة مفهوم البطل التراجيدى فى المسرح المعاصر ٠

ولعل السبب فى أزمة مسرحنا المصرى والعربى ، تتمثل فى عـدم رؤية أنفسنا على خشبة المسرح ، لأن ما يعنينا أولا وقبـل كل شىء فى المسرحية ، هو أن نتعرف على ذواتنا ، وأن نشاهد شخصا آخر يمثلنا ، ويعبر عنـا ، ومن ثم نتعرف عليه ونلتحم به ٠٠ وحبـذا لو كانت هذه الشخصية مثلنا فى كل شىء ، تتحدث لغتنا ، تعبر عن طبقتنا ، نابعة من تربتنا وتراثنا ٠

مراجع وهوامش

الفصل الأول

(١) أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة ، د. عبد الرحمن بدوى (بيروت : دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٣) ط ٢ ، فقرة ١٤٥٤ أ ، ١٧ ـ ٢٠ .

(٢) المرجع السابق ، فقرة ١٤٥٤ أ ، ص ٢٠ ـ ٢٢ .

(٣) المرجع السابق فقرة ١٤٥٤ أ ، ٢٢ ـ ٢٤ .

(٤) نفس المرجع السابق فقرة ١٤٥٤ أ ، ٢٥ ـ ٢٧ .

(٥) نفس المرجع السابق فقرة ١٤٥٤ أ ، ٣٣ ـ ٣٦ .

(٦) محمد حمدى ابراهيم ، دراسة فى نظرية الدراما الاغريقية (القاهرة : مكتبة الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٧) ص ٥٠ .

(٧) درينى خشبة ، أشهر المذاهب المسرحية (القاهرة : مكتبة الآداب ومطبعتها ، ١٩٦١) ص ١٨ .

(٨) د. لويس عوض ، الثورة والأدب (القـاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧) ص ٣٦٧ .

(٩) د. ابراهيم حمادة ، « نظرية كاستلفترو فى التراجيديا » ، مجلة المسرح ، عدد ٦٨ ديسمبر ١٩٦٩ ، ص ١٦ .

(١٠) ألارديس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة درينى خشبة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وزارة الثقافة والارشاد القومى ، ١٩٥٨) ص ١٨٣ .

(١١) د. أحمد عتمان ، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨) ص ٧٥ .

(١٢) د. عز الدين اسماعيل ، قضايا الانسان فى الأدب المسرحى المعاصر (القاهرة : دار الفكر العربى ، الألف كتاب ، بدون) ص ٨١ .

(١٣) محمد عزيزة ، الاسلام والمسرح ، ترجمة د. رفيق الصبان (القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٧٧) ص ٣١ ، ص ٢٣ .

(١٤) كليفورد ليتش ، الكوميديا والتراجيديا ، ترجمـــة د٠ على أحمد محمود (الكويت : عالم المعرفة ، مايو ١٩٧٩) ص ١٤٢ ٠

(١٥) كلينث بروكس ، روائع التراجيديا فى أدب الغرب ، ترجمة محمود السمرة (بيروت : دار الكاتب العربى ، ١٩٦٤) ص ١٤٧ ٠

(١٦) د٠ عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامى (القاهرة : الأنجلو المصرية ١٩٧٧) ص ٧٥ ٠

(١٧) نظرية كاستلفترو فى التراجيديا ، مرجع سابق ص ١٧ ٠

(١٨) فن الشعر ، مرجع سابق ، فقرة ١٤٥٣ ب ، ص ٢٧ ـ ٣٢ ٠

(١٩) د٠ شكرى عياد ، البطل فى الأدب والأساطير (القاهرة : دار المعرفة ١٩٧٧ ، ط ٢) ص ٣٠ ٠

(٢٠) البناء الدرامى ، مرجع سابق ص ٧٣ ـ ٧٥ ٠

(٢١) د٠ صلاح فضل ، منهج الواقعية فى الابداع الفنى (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨) ص ١٧٠ ٠

(٢٢) علم المسرحية ، مرجع سابق ص ٢٢٠ ٠

(٢٣) البناء الدرامى ، مرجع سابق ص ٧٨ ، ٧٩ ٠

(٢٤) طرح هذا الرأى الدكتور فخرى قسطندى أثناء مناقشة مهرجان أفلام شكسبير بمسرح السامر بالقاهرة ، فى الفترة من ١٢ ـ ١٩ ديسمبر ١٩٧٩ ٠

(٢٥) رأى هنرى بير فى كتاب روائع التراجيديا فى أدب الغرب ، مرجع سابق ص ١٧٦ ٠

(٢٦) الكوميديا والتراجيديا ، مرجع سابق ص ٢٠٠ ٠

(٢٧) فاروق فريد ، « القدر وأوديب » ، مجلة المسرح ، عدد ١٥ ، مارس ١٩٦٥ ، ص ٥٦ ٠

(٢٨) الكوميديا والتراجيديا ، مرجع سابق ص ٢٠٣ ٠

(٢٩) البطل فى الأدب والأساطير ، مرجع سابق ص ٦٩ ـ ٧٠ ٠

(٣٠) فن الشعر ، سابق ، الفقرة ١٤٥٣ ب ص ٢٧ ـ ٣٠ ٠

(٣١) دراسة فى نظرية الدراما الاغريقية ، مرجع سابق ، ص ٦٢ ـ ٦٣ ٠

(٣٢) بيير أجيه توشار ، المسرح وقلق البشر ، ترجمة د٠ سامية أسعد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، ١٩٧١) ص ٣٤ ٠

(٣٣) دراسة فى نظرية الدراما الاغريقية ، مرجع سابق ص ٦٦ ٠

(٣٤) يحيى عبد الله ، « معنى العدالة فى المسرح الاغريقى » ، مجلة المسرح العدد ٦٣ يوليو ١٩٦٩ ، ص ٦٤ ٠

(٣٥) الكوميديا والتراجيديا ، مرجع سابق ص ١٦٢ ، وانظر : اريك بنتلى ، المسرح الحديث ، ترجمة محمد عزيز رفعت (القاهرة : الدار المصرية للتاليف والترجمة ، جـ ١ ، جـ ٢ ، بدون) ص ٧٩ ٠

(٣٦) د٠ شكرى عيـاد ، تجارب فى الأدب والنقد (القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٧١) ص ٣٠ ٠

(٣٧) هناك اختلاف بين درجة ونوع ما تقدمه كل مسرحية من احساس بالعظمة والحرية ، فمثلا (موت بائع جوال ، والملك لير) رغم ان بطل المسرحيتين الجديرتين بالاحترام قد وقعا فى أخطاء كبيرة فى أحكامهما وعانيا الألم بوصفهما والدين الا أن درجة ونوع الألم تختلف من مسرحية الى أخرى ٠ انظر : د٠ فايز اسكندر ، وفاة بائع جوال لأرثر ميللر ، مجلة المسرح ، عدد ٤٣ ، يوليو ١٩٦٧ ، ص ١٠٢ ٠

(٣٨) جون جاسنر ، المسرح فى مفترق الطرق ، ترجمة سامى خشبة (القاهرة : الدار المصرية للتاليف والترجمة ، مايو ١٩٦٧) ص ١٣١ ٠

(٣٩) أرثر ميللر ، « المأساة والانسان العادى » ، ترجمة رياض عصمت ، مجلة المسرح ، عدد ٦٨ ، ديسمبر ١٩٦٩ ، ص ٦٣ ٠

(٤٠) جوستاف لانسون ، تاريخ الأدب الفرنسى ، الجزء الثانى ، ترجمة د٠ محمود قاسم (القاهرة : المؤسسة العربية الحديثة ، بدون) ص ١٥ ٠

(٤١) المسرح فى مفترق الطرق ، مرجع ص ٦٤ ، ٦٥ ، ١٣١ ٠ وانظر : أرنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ٠ جـ ٢ ، ترجمة د٠ فؤاد زكريا (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، ١٩٧١) ص ٩٣ ٠

(٤٢) عثمان نوية ، حيرة الأدب فى عصر العلم (القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٩) ص ٥٨ ، ٥٩ ٠

(٤٣) المسرح فى مفترق الطرق ، مرجع سابق ، ص ٥٩ ٠

(٤٤) المرجع السابق ، ص ٦٠ ٠

(٤٥) نفس المرجع السابق ، ص ٥٨ ، ٥٩ ٠

(٤٦) جورج لوكاتش ، معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة د٠ أمين العيوطى (القاهرة : دار المعارف بمصر بدون) ص ٢٨ ٠

(٤٧) المسرح فى مفترق الطرق ، مرجع سابق ص ٥٧ ، وانظـــر : نفس المرجع ص ٧٦ ، ٧٧ ٠

(٤٨) د٠ أحمد الهوارى ، البطل المعاصر فى الرواية المصرية (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩) ص ٥١ ٠ وحول أثر الثورات الاجتماعية والعلمية والسياسية الكبرى التى ظهرت فى القرن التاسـع عشر والتى أدت الى تعزيز قوة الطبقة الوســطى ، انظر ، روبرت بروستاين ، المسرح الثرى ، ترجمة عبد الحليم البشلاوى (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ط ١) ص ١٠ ، ١١ ٠

(٤٩) المأساة والانسان العادى ، مرجع سابق ص ٦٣ ٠

(٥٠) انظر : ج·ل· ستيان ، الملهاة السوداء ، ترجمة منير صلاحى الاصبحى (دمشق : منشورات وزارة الثقافة والارشاد) ١٩٧٦ ·

(٥١) المرجع السابق ص ٥٠٨ ·

(٥٢) المرجع السابق ص ٨ ·

(٥٣) نفس المرجع السابق ص ١١٢ ، ١١٣ ·

(٥٤) علم المسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٥٣ ، ص ١٥٤ ·

(٥٥) روجر·م· بسفيلد الابن ، فن الكاتب المسرحى ، ترجمة دريني خشبة (القاهرة : مكتبة نهضة مصر ١٩٦٤) ص ١٩٤ ، ١٩٥ ·

(٥٦) التراجيديا والكوميديا ، مرجع سابق ، ص ٢٥١ ·

(٥٧) معنى الواقعية المعاصرة ، مرجع سابق ص ١٦٥ ·

(٥٨) د· شكرى عياد ، الأدب فى عالم متغير (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ١٩٧١) ص ١٣١ ·

(٥٩) جان فريفل ، الأدب والفن فى الاشتراكية ، ترجمة عبد المنعم الحفنى (القاهرة : مكتبة مدبولى ط ٢ ، ١٩٧٧) ص ١٦ ·

(٦٠) ف·كيللى ، م·كوفالزون ، المادية التاريخية ، ترجمة أحمد داود (دمشق : دار الجماهير ، ١٩٧٠) ص ٥٣١ ·

(٦١) هونورا رونديل ، حرية الفن ، ترجمة ، حسن الطاهر رزوق (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ط ١ ، ١٩٧٣) ص ٤٥ ، ٣٦ ·

(٦٢) د· ابراهيم حمادة ، آفاق فى المسرح العالمى (القاهرة : المركز العربى للبحث والنشر ، ١٩٨١) ص ١٠٠ ·

(٦٣) المسرح الثورى ، مرجع سابق ، ص ٢٣٨ ·

(٦٤) ك · ماركس ، ف · انجلز ، الايدلوجية الالمانيــة ، ترجمة د· فؤاد أيوب (دمشق : دار دمشق للطباعة والنشر ، بدون) ص ٣٠ ·

(٦٥) شيبتولين ، الفلسفة الماركسية اللينينية ، ترجمة لويس اسكاروس (القاهرة : دار الثقافة الجديدة ، بدون) ص ٣١٥ ·

(٦٦) جان بول سارتر ، المادية والثورة ، (بيروت : دار مكتبة الحياة ١٩٨٠) ص ٧ ·

(٦٧) آفاق المسرح العالمى ، مرجع سابق ، ص ١٠٠ ·

(٦٨) جورج لوكاتش ، التاريخ والوعى الطبقى ، ترجمة د· حنا الشاعر (بيروت : دار الأندلس ، ط ١ ، ١٩٧٩) ص ٤٩ ·

(٦٩) الفلسفة الماركسية اللينينية ، مرجع سابق ، ص ٣١٥ ·

(٧٠) روجيه جارودى ، ماركسية القرن العشرين ، ترجمة نزيه الحكيم (بيروت : دار الآداب ، ط ١ ، ١٩٦٧) ص ٢٤٥ ·

(٧١) د٠ عبد المنعم تليمة ، مقدمة فى نظرية الأدب ، (بيروت : دار العودة ط ٢ ١٩٧٩) ص ٥٤ ٠

(٧٢) بليخانوف ، المؤلفات الفلسفية ، المجلد الأول ، ترجمة د٠ فؤاد أيوب (دمشق : دار دمشق للطباعة والنشر ، بدون) ص ٣٢ ٠

(٧٣) د٠ عبد القادر القط ، قضايا مواقف (القاهرة : الهيئةالمصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١) ص ٨٣ ـ ٨٦ ٠

(٧٤) د٠ عبد المنعم تليمة ، مقدمة فى نظرية الأدب (القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٣) ص ١٤٣

(٧٥) المرجع السابق ، ص ١٥٤ ٠

(٧٦) فرنسيس فرجسون ، فكرة المسرح ، ترجمة ، جلال العشرى (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٤) ص ١٣١ ٠

(٧٧) أ٠س٠ برادلى ، التراجيديا الشكسبيرية ، جـ ١ و جـ ٢ ، ترجمة حنا الياس (القاهرة : دار الفكر العربى ، بدون) ص ١٩ ٠

(٧٨) بيخوفيسكى ، الفرد والمجتمع ، ترجمة هنرى رياض (بيروت : منشورات دار الطليعة ، ١٩٦٦) ص ٨ ٠

(٧٩) انظر : د٠ لويس عوض ، المسرح المصرى (القاهرة : دار ايزيس للطباعة والنشر والتوزيع ، بدون) ، وانظر : د٠ شكرى عياد ، تجارب فى الأدب والنقد ، مرجع سابق ٠

(٨٠) د٠ عبد القادر القط ، مؤتمر الأدباء العرب بالكويت ، الدورة الرابعة ١٩٥٨ (الكويت : مطبعة حكومة الكويت) ص ٣٩٥ ٠

(٨١) تجارب فى الأدب والنقد ، مرجع سابق ، ص ٣٢ وما بعدها ٠

(٨٢) المرجع السابق ، ص ٣٣ ٠

(٨٣) نفس المرجع السابق ، ص ٣٣ ٠

(٨٤) د٠ حسن المنيعى ، التراجيديا كنموذج (المغرب : الدار البيضاء ، دار الثقافة ، ط ١ ١٩٧٥) ص ٢٢ ٠

(٨٥) الاسلام والمسرح ، مرجع سابق ، ص ٢٨ ٠

(٨٦) المرجع السابق ، ص ٣٠ ٠

(٨٧) جورج البير أستنير ، مجلة كريتيك ، العـــدد ٦٦ باريس ١٩٥٢ ، نماذج ومقتطفات مترجمة ومنشورة بنهاية مسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم ٠

(٨٨) قضايا الانسان فى الأدب المسرحى المعاصر ، مرجع سابق ص ٤٤ ٠

(٨٩) توفيق الحكيم ، مقدمة مسرحية أوديب ، ط ٢ ، ١٩٥٧ ، ص ٢٠ ٠

(٩٠) انظر : توفيق الحكيم ، التعادلية (القاهرة : مكتبة الآداب ومطبعتها ١٩٧٦ ـ طبعة حديثة) ص ٣٢ ـ ٤٠ ـ ٩٠ ، ٩١ ٠

(٩١) زكى طليمات ، مجلة المجلة ، عدد مارس ١٩٦٦ ، ص ٢٢ .

(٩٢) أحمد حسن الزيات ، مجلة المجلة ، مارس ١٩٦٦ ، ص ١٥ ، وانظر : رأى د. سهير القلماوى ، نفس المرجع السابق ص ٥٤ .

(٩٣) د. رؤوف عبيد ، فى التسيير والتخيير (القاهرة : دار الفكر العربى ١٩٧٦ ، ط ٢) ص ٢٣٩ ، ٢٥١ ، ٤٨٢ ـ ٤٨٨ .

(٩٤) حسين رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ١٩٧٢) ص ٤٨٤ .

(٩٥) محمد قطب ، منهج الفن الاسلامى (القاهرة : دار الشروق بدون) ص ١٥٦ .

(٩٦) فى التسيير والتخيير ، مرجع سابق ، ص ٢٥٠ .

(٩٧) منهج الفن الاسلامى ، مرجع سابق ، ص ١٦٠ .

(٩٨) المرجع السابق ، ص ١٦١ .

(٩٩) د. محمد مندور ، فى المسرح المصرى المعاصر ، (القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ط ٢ ، ١٩٧١) ص ١٣٩ .

(١٠٠) قضايا ومواقف ، مرجع سابق ، ص ٢١ ، ٢١٠ .

(١٠١) فى المسرح المصرى المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٥ ، ٢٦ .

(١٠٢) الفن والمجتمع عبر التاريخ ، مرجع سابق ، ص ١٠٥ .

(١٠٣) علم المسرحية ، مرجع سابق ، ص ٧١ .

(١٠٤) التراجيديا كنموذج ، مرجع سابق ، ص ٢٩ .

(١٠٥) د. يوسف ادريس ، نحو مسرح عربى (بيروت : دار الوطن العربى ، ١٩٧٤) ص ٤٨٩ .

(١٠٦) قضايا الانسان فى الأدب المسرحى المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٢٢٣ ، ٢٢٤ .

(١٠٧) سعد عبد العزيز ، الأسطورة والدراما (القاهرة : مكتبة الأنجلو ، ١٩٦٦) ص ١٠٤

(١٠٨) د. رشاد رشدى ، « هذه النهضة المسرحية » مجلة المسرح ، عدد ٦ ، يونيو ١٩٦٤ ، ص ٦ .

الفصل الثانى

البطل فى المسرح النثرى

١ ـ مسرحية الزير سالم لألفريد فرج

اتجه ألفريد فرج الى التراث الشعبى ليستمد منه صورا فنية جديدة، فكتب مسرحية الزير سالم ٠

ومسرحية الزير سالم تعود بنا الى ملحمة الزير سالم الشعبية ، ولكى يطرح لنا المؤلف رؤيته الخاصة من خلال تفاعله بالملحمة ، فتحولت من فن قائم على السرد ، الى فن يعتمد أساسا على الحوار ، وجوهره الصراع، فالملحمة تصور انتصار بطل قوى ، ونموذجها الأول فى الأدب المصرى القديم ، انتصار المنتقم حوريس ، أما التراجيديا فتصور مصرع بطل خاطىء ، ونموذجها الأول مصرع البطل الأخضر البرىء أوزوريس ، كما يشير الدكتور لويس عوض ٠

لقد أخذ المؤلف ملحمة الانتقام المروع الذى حدث على مدى أربعين سنة ، وهو انتقام الزير سالم من قبيلة بكر ، وعلى رأسها جساس قاتل كليب ملك العرب وقتذاك ، الى أن يكبر هجرس بن كليب ، ويساعده عمه الزير سالم ، ويستطيع أن يقتل جساس وينفرد بحكم القبيلتين ، فى الوقت الذى وصل فيه الزير سالم الى سن الشيخوخة ، ومل الحياة والقتال فيطلب من ابن أخيه الأمير هجرس أن يتركه يرحل الى الجنوب ، ومعه عبدان يقومان على خدمته ، وفى أثناء الطريق يدبران مؤامرة لقتل الزير سالم ، وفعلا ينجحان فى قتله ويعودان مرة ثانية ومعهما « بيتين من الشعر » (١) نظمهما الزير سالم قبل أن يقتلاه ٠ اذ يرى أن العبدين بعد أن قتلا الزير سالم حفظا بيتا من الشعر قد قاله الزير سالم قبل موته ، وهو :

من مبلغ الأقوام أن مهلهلا لله در كما ودر أبيكما

وعندما سمعت اليمامة بنت كليب هذا الشعر لطمت على خدها وقالت : ان عمى لا يقول أبياتا ناقصة ، بل أراد أن يقول :

من مبلغ الأقوام أن مهلهلا أضحى فى الفلاة مجندلا
لله دركما ودر أبيكما لا يبرح العبدان حتى يقتلا

وتكشف اليمامة الخديعة وتأمر بقتلهما ، وبذلك نستطيع القول ان الزير سالم استطاع أن ينتقم فى حياته ، وينتقم أيضا بعد مماته .

هذه لمحة سريعة عن ملحمة الزير سالم ، وبالطبع لم نستكمل كل جوانبهـــا ، وهى تختلف بالطبع فى الكثير من النقـــاط والشخصيات والأحداث ، عنها فى المسرحية التى كتبها ألفريد فرج .

لقد اختصر المؤلف الزمن فى المسرحية وجعله سبعة عشر عاما ، وهو عمر هجرس ، والذى نستطيع أن نقسم عمره الى قسمين ، فبينما كان هجرس لايزال جنينا فى بطن أمه جليلة (زوجة الملك المقتول كليب وابنة عمه ، وهى شقيقة جساس ، وأبوها مرة سيد البكريين) وحدث أن قتل جساس ابن عمه الملك كليب . ودامت الحرب بين القبيلتين عشر سنين ، ثم استطاع جساس بالحيلة والخديعة أن يدبر مؤامرة على حياة الزير سالم ، وكاد أن يموت الزير بفعل هذه المؤامرة ، ولكن خادمه ومضحكه عجيب استطاع أن يقنع أخت الزير (أسما) بأن يأخذ سيده الزير سالم وهو جريح يكاد أن يموت ، فيقابل حكيما ، والذى استطاع أن ينقذ حياة الزير من الموت ، مقابل أن يأخذ مبلغا من النقود ، ويخبر عجيب بأن سيده سينام سبعة أعوام ، ثم يستيقظ بعدها فاقد الذاكرة .

وندرك أن الزمن فى المسرحية قد اختصر بالنسبة للزمن فى الملحمة ، فلم يلجأ ألفريد الى طريقة سرد الأحداث ، أى أنه لم يتبع خط سير الملحمة من الماضى . بل انه بدأ بنقطة الحاضر قبيل تنصيب هجرس ملكا على القبيلتين وكان عمره عندئذ سبعة عشر عاما .

ويستخدم ألفريد فرج فى بنائه الدرامى تكنيكا وأسلوبا جديدا ، اذ يعتمد على استرجاع الأحداث ، ليستعيد أحداث المسرحية كلها . وأحيانا يقطع الزمن الحاضر ليعود بنا الى الزمن الماضى ليكشف لنا عن انفعالات هجرس والذى لا يدرى فى حقيقة الأمر عن الزمن الماضى شيئا ، وبهذا يكون ألفريد فرج زمنين متداخلين الماضى والحاضر ، وهذا بخلاف الملحمة التى بها زمن واحد مستمر وممتد . كما أن ألفريد فرج قد اختصر من أحداث الملحمة التى اعتقد أنها لن تفيده . فالدراما لغة كثافة ، على الرغم من أنه أضاف للمسرحية شخصيات لم تكن موجودة فى الملحمة ، على اعتبار أن الفن اختيار ، فقد اختار المؤلف ما رآه ملائما لبنائه الدرامى .

يقول الدكتور شكرى عياد : « لقـــد اسند النقاد الى الفريد فرج

فضل ابتكار الشخصية التراجيدية فى المسرح المصرى ، واختلفوا بعد ذلك حول مدى توفيقه فى خلق هذه الشخصية التراجيدية (٢) .

فالبطل فارس يتميز بالقوة والصلابة ، يضاف الى ذلك حبه الشديد للهو والمتع الحسية ، ثم هو أيضا ارتبط بالشعر ، فالزير سالم يحب سماع الأشعار من ندمائه ، فهو ، كما يرى الدكتور عبد القادر القط : « عربيد فى الحب لا يطلب الا اللذة الكاملة ، عربيد فى الشعر لا يطلب الا الكلمة الكاملة ، ومن الممكن أن نضيف هنا انه كان عربيد فى الحرب لا يطلب الا الانتقام الكامل(٣) .

نعود فنقول ان للزير سالم صفتين أساسيتين ، الأولى : هى البطولة الخارقة للمألوف ، والثانية : ميله الى الشعر بمعنى أن له روحا شاعرة رقيقة قلقة أيضا ، تسعى للكمال المطلق وتطلب المستحيل .

سالم : يا مجان العرب ، أيها الخلفاء والمطاريد والشعراء والصعاليك ، أصدقائى وندمائى فلنشرب تحية ..

رجل : (مقاطعا) للشعر

سالم : لا

الفتاة : للحب

ثالث : للخمر

سالم : لا

رابع : ما تقول

سالم : لما لم نر ، وما لم نسمع ، وما لا نعرف ، فهو مناط أشواقنا

الأول : ارو لنا قصة صيدك للأسد يا أمير .

سالم : اندفعت بفرسى الى بئر السباع ... تركت الفرس ، ونزلت البئر أملأ قربتى فدهتنى شهقة للفرس ، وصيحة عالية ، قفزت لها راجعا فوق ، واذا بسبع كاسر مال يقيس بناظريه فرسى ، فأطلقت صيحة رمته على (يندفع أسد الى سالم فيشتبكان بينما يفر الحاضرون مذعورين ، سالم يحز رقبة الأسد بسكينه فاذا فى جوفه عجيب المضحك ، يلتفت عجيب حواليه فلا يجد أحدا (٤) .

من خلال طرحنا لهذا المقطع من الحوار نجد أن الزير سالم كان شجاعا يصارع الوحوش ويحكى عنها للسمار من أصدقائه ، يحكى ويجسد

لهم أشياء قد تبدو مستحيلة أن يقوم بها انسان الا الزير سالم الذى دومة يسعى نحو المستحيل ٠

سالم : ٠٠٠٠ المشكلة هي أني أحب الشمس ، ولا أستطيع أن أتزوجها (ضحك) وأن الشمس تحب القمر ولا تستطيع أن تتزوجــه (ضحك) ، ولذا ندور نحن الثلاثة فى فلك مستحيل(٥) ٠

هذا المستحيل هو المطلب العسير الذى يصطدم به الزير سالم وهو يتأمل في الوجود والكون ، فهو بطل فارس حاد الطبع فى كل حالاته ، متعدد الوجوه ، يحاول أن يصل لفهم حقيقة العالم ٠

سالم : اعلم ان الكون يعبث بك ٠٠٠٠ ومعناه أنه يتحداك ، فلتحطم العالم ولنمزقه شذر مذر حتى يجيب على سؤالنا ٠

لكن الكون لا يجيب ، صامت في وجه البشر ، في وجه الانســان حين يلقى عليه بأسئلته ، ولا سبيل سوى تحطيمه حتى يجيب عن السؤال كأنه أقرب في هذا المشهد ما يكون لكاليجولا بطـــل كامى الذى يطلب المستحيل ، فهو يتحدى الكون ويريد تمزيقه فمطلبه هنا مطلب لا معقول كأن يمزق الكون ويحطم العالم اذ لم يجب عن سؤاله ، كأنه من جهة أخرى شخصية عبثية فى بعض وجوهها ٠

ورغم أن الزير سالم رجل صعلكة وتحلل ، عبثى المطلب والسلوك الا أن لديه شرفه الخاص ، أن يفعل ما يشاء ، وفى للدم كوفاء الوحش ، ويتضح ذلك فى حواره مع شقيقه كليب ٠

كليب : أنت شديد الحذر

سالم : لا تجاملنى وأنت ملكى

كليب : وددت لو ذراعى فى قوة ذراعك

سالم : ذراعك أقوى

كليب : تمرست بالسيف بما يكفينى لأعرف قوة خصمى

سالم : لست خصمك

كليب : ومع ذلك تبغضنى

سالم : بل أحبــك ٠٠٠٠

كليب : ألا تطمع فى شىء أملكه

سالم : حبــك

كليب : أما كنت تود لو تجلس مكانى

سالم : أنا بك مكانك

كليب : والعرش ؟

سالم : العرش ، والكأس زيادة

كليب : أعندك وفـاء ؟

سالم : عندى وفاء وحش

كليب : لمـن ؟

سالم : للـدم

كليب : الدم يتلاطم فى العرق الواحد

سالم : نحن أقل من الواحد

كليب : ولكنى فوق عرش وحدى

سالم : بل أنت بأخيك أكثر(٦)

فبرغم أن الزير سالم يحمل المزيد والكثير من الوفاء للدم ، غـير حريص الا على الحب الصادق لأخيه ، نجد جليلة زوجة كليب ، ومنـذ البداية لا تفكر الا فى العرش فهى حريصة عليه تتآمر فى سبيله مرتين : مرة لقتل تبع حسان ، وأخرى لابعاد الأمير سالم عن أخيه ٠

أما جساس فيرى نفسه أحق من كليب بالعرش ، ولا يجد طريقا للعرش الا بالغدر ، فيغدر مرتين : مرة بكليب ، وأخرى بالزير سالم ، ويصبح جساس فى النهاية صورة مشوهة للطاغية المتآمر ٠

وعلى العكس ، لا يفكر الزير سالم فى العرش ، بل يفكر فى الحب السامى والنبيل لشقيقه الملك كليب ٠

فاذا اعتبرنا أن البطل لابد أن يكون نبيلا ساميا وعظيما أكثر من الانسان العادى فى أغلب الصفات ، كما نعلم من دراستنا للبطل اليونانى والشكسبيرى ، اذ نجد أن أبطال تلك العصور من أبناء الأسرات الحاكمة ، فهم اما ملوك أو نبلاء تتوافر فى شخصياتهم جوانب التفوق والسمو ٠ وعلى هذا نستطيع أن نعتبر الزير سالم بطلا تتشابه صفـاته فى بعض الجوانب مع أبطال اليونان ، والكلاسيكية الجديدة ، وأبطال شكسبير ، من حيث ضرورة توافر عنصر النبالة عند البطل ٠ فأول صفـة تتوافر للزير سالم أنه من أسرة حاكمة ، فأبوه كان ملكا على القبيلة ، ثم قتله

اليمنى التبع حسان أثناء غزوه لبلادهم ، ولأنه لم يركع ، لأن أباه عزيز النفس ، وأبى كطبيعة الملوك العرب ٠ ثم استطاع الأخ الأكبر كليب أن يترأس قبيلته بعد موت الأب ، وأن ينتقم من التبع حسان ، ويقتله ويسترد عرش أبيه ثانية ، وينصب نفسه ملكا على القبيلتين ، ويعيش الزير سالم فى كنف أخيه الملك ٠

اذن ٠٠ لقد توافر شرط أن يكون البطل من أسرة ملكية ٠٠ هـذا الشرط موجود لدى الزير سالم ، وهو الى جانب كونه من أسرة نبيلة ، يتمتع بصفات غير عادية ، يضرب بها الأمثال فى الشجاعة والاقدام ، ثم صفه الوفاء المطلق (عندى وفاء وحشى ٠٠ للدم) ، وهو بهذه الصفات انسان غير عادى ، انسان متفرد ، وهو بهذا يلتقى ومرتبة سمو أبطـال التراجيديا ، ورفعة الطبقة الاجتماعية ٠

أما عن نبالة الروح ، فالزير سالم شخصية خيرة بالفعل ، تتمتع بقدر كبير وعظيم من الحب لأخيه كليب ، هذا الحب الجامع المطلق الذى يشبه المستحيل ، عندما قابل خوفا خارجيا ، أو لنقل عندما تصادم بمقتل أخيه كليب ، وجد الزير سالم متنفسا لكى يطلب ذلك المستحيل أو المطلق لأن سالم محب لأخيه متعلق به ، ينفذ وصية القتيل كليب ، وهى أشبه بالوصايا العشر ٠

كليب : أخى سالم يا أمير تغلب من بعدى : قتلت غيله ٠٠ لا تصالح على
دم أخيك بامرأة وكأس ٠٠ لا تصالح على دم أخيك بمال أو جوهر ٠٠
لا تصالح على أخيك بدم رخيص آثم ٠ بحق شكة سلاح الخـائن
فى قلبى ٠٠ لا تصـالح ، بحق ما سقط الملك فى التراب ، ٠٠
لا تصالح بحق قبضة الألم تسحقنى ٠٠ لا تصالح ٠٠ أرق دما ،
واهتك ، ومزق ، ودمر ، وأبد ، لا تصـالح حرق قلوبهم ، كما
حرقوا قلب يتيمتى ٠٠ لا تصـــالح ، أسحقهم بأحر الغضب ،
وحضيض الحزن ، وكل الضياع لا تصـالح ٠٠ لا تصـالح ٠٠
استغفر الله ، الملك لله ، أوصيك باليتيمة ٠٠ وأن تعرف ثمن
أخيك (٧) ٠

اذ الزير سـالم ما جن عربيد ٠٠ فى الشعر لا يرضى الا بالكلمة الكاملة ، فى الحياة لا ترضيه الا الحقيقة الكاملة ، وهذه الحقيقة الكاملة هى فى السيرة الشعبية معجزة أن تكلمه الأرض ، وهى عند الفريد فرج ، معجزة أيضا أن يعود كليب حيا ٠

والزير سالم قد رفض كل مصالحة وأراد أن يواجه قانونا قاسيا من قوانين الطبيعة ، وهو أن الزمن لا يرجع مرة ثانية أبدا الى الوراء ٠٠ ، وطلبه أن يعود كليب حيا معجزة ، تعنى الغاء فعل حدث ، فى الماضى ،

وفى سبيل محاوله تحقيق هذه المعجزة يرتكب الزير سالم كل شرور الأرض من قتل للأطفال دون رحمة .. لقد تحول الزير سالم المنتقم لأخيه .. الى ظامىء لا يروى الا بالابادة .

لكن المعجزة لا تتم ، ويدفع الزير حياته ثمن صراعه اليائس ، وفى لحظة احتضاره ، يوافق ويرضى بالمصالحة مع الزمن ويقنع بكسب جزئى .. يتمثل فى بعض العدالة .. ، وهذا البعض يتمثل فى أن يكون ابن كليب ، هجرس على عرش أبيه .

ان التشوق الى المستحيل والغرور هما نقطة الضعف ، أو الخطأ المأساوى القاتل فى شخصية الزير سالم :

جليلة : أنت تطلب المستحيل ، فكأنك تطلب لا شىء .

سالم : انما أطلب كل شىء .

فكل شىء فى نظر الزير سالم ، هو عودة كليب حيا ، حتى لو أباد فى سبيل ذلك كل البكريين . وعندما بدأ الزير فى القتل والابادة ، للجميع .. كان قد بدأ فى سقوطه التراجيدى ، والذى سوف يؤدى به الى النهاية المأساوية .

جليلة : أتظن حقا ان ابادة بكر ستبعث كليب حيا ؟

سالم : نعم .

جليلة : أنت مجنون . وكلما أوغلت فى الحرب ستزداد جنونا ..

سالم : لابد أن تتم العدالة ...

جليلة : ما بغيتك ؟

سالم : كليب حيا .

جليلة : أيرجع الزمن ؟ أترتد الريح ؟

سالم : حيث يكون سالم ، يحدث هذا مرة واحدة (٨) .

ان بذرة التشـــوق الى المستحيل ، كان حالة من حالات السكون الكامنة فى نفس البطل ، ولكن ألفريد فرج ألح على تلك الروح الساعية الى طلب المستحيل – قبل مقتل كليب – لكى يمهد لهذه الشخصية ، البعد المستحيل ، (ما لم نر ، وما لم نسمع ، وما لا نعرف ، فهو مناط اشتواقنا) . هـذه حالة سكون . يكون المفجر لها قتل كليب ، والتى تعد بمثـابة نقطة هجوم على حدث ساكن مرحليـا ، لكنـه متشـوق

للمستحيل ، وهذه صفة في داخل نفس البطل التراجيدى الزير سالم ، وهي أيضا بمثابة نقطة ضعف فى داخله ، لا يحركها الا نقطة الهجوم على هذا السكون ·· ونقطة الهجوم هذه ، تتمثل فى خبر مقتل شقيق الروح كليب · ومن هنا يبدأ الخطأ المأساوى عند الزير سالم ، وتتوالى الأخطاء · فلقد بدأ القتل ، ولن يرتوى من دماء البكريين ·· انه أشبه بمكبث بطل مسرحية شكسبير الذى بدأ الخطأ بمقتل الملك دنكان ، ثم توالت الأخطاء بعد ذلك ، بمزيد من القتل ·

ولم يكن الزير سالم يدرك بأن الطريق الذى سار فيه للأخذ بثار كليب ، سيؤدى به فى نهاية الأمر الى لا شيء · فكأنه بذلك لا يتقدم أو يتقهقر ، ذلك الاحساس بعدم جدوى مسعاه فى اعادة كليب حيا عن طريق الابادة الجماعية للبكريين ، انكشف له فى نهاية الطريق ، الى الدرجة التى تجعله يدرك بأن العدالة المطلقة والتى كلف يسعى اليها لم تتحقق ، وان عليه أن يقبل بعض العدالة ، وبعض العدالة فى حقيقة الأمر هى قتل جساس ، قاتل الملك كليب · فمن قتل يقتل ·

هجرس : عماه ·· هل شفيت ؟

سالم : (يتأمله يسلمه سيفه) بعض كليب ، بعض العدالة آه لدمعتين (٩) ·

من هنا تأتى الحكمة المتأخرة عن طريق المعاناة ، وبالتالى السمو التقليدى الذى يتحقق للبطل قبل نهايته مباشرة · لقد فرض وجود هجرس ابن كليب ، اقناعا للزير سالم بقبول بعض العدالة ، لأن هجرس يمثل امتدادا لكليب · ولو أن الزير سالم شخصية عادية تقيس الأمور والظواهر بمقياس العقل وحده ، لقبل القصاص العادل ، وهو قتل جساس فى مقابل قتله لكليب ، ولكن الزير سالم شخصية تتسم بالجموح العاطفى والجنوح نحو المطلق ، والذى يعد نوعا من الغطرسة أو الصلف الذى يستولى على الانسان ، نتيجة احساسه بتفوقه فى القوة أو المعرفة أو الجاه ، بحيث ينتج عنه عجز البطل عن ادراك الحقيقة ، ووقوعه فى الاثم نتيجة عناده وغطرسته ، أو (الهيبريس) كما أطلق عليها اليونان ، أو نتيجة لشططه فى الحكم ، أو فى سلوكه الانسانى ·· حيث ان الزير يطلب المستحيل ، ونسى فى غمرة جنوحه فضيلة الاعتدال ، فوجب عليه أن يسقط ، وأن ينتهى نهاية ماساوية ، كى يعود النظام مرة أخرى ·

لقد أخطأ الزير سالم حين توهم أن فى استطاعته أن يقوم بفعل خارق للعادة ، قد يكون هذا الفعل قادرا على ايقاف الزمن والرجوع الى الوراء ، حيث كليب مايزال حيا ·

الزير سالم : ... ... ان الزمن عدو البشر ، فالزمن يبطل العدل ، حيث لا يمكن أن يكون ما لم يكن ، حيث لا يمكن الا يكون ما قد وقع • الا أن معجزة واحدة تحقق العدل العميم • معجزة ما أصغرها •• أن يرتد الواقع لحظة ليبطل جريمة ، وينقذ مجنيا عليه ... ... ما أعظم الظلم الواقع من جراء ذلك القصاص ؟ ! أيرجع القصاص ميتا الا أن تتولانا معجزة ؟ ... أفيمكن أن أقتل وأقتل وأقتل ، فلا يكون كليب من جديد الى آخر الزمن ؟ ! يا ضيعة الجهد والعمر والمخاطرة يا فساد كل الأفعال اذن ، يا بوار كل النوايا وخفقات القلوب والدم ودموع اليتيمة والسخط والغضب والرفض والاقدام بسيفي منطقي ، وملك الموت تابعي والراية السوداء تاجي •• والقتل والقتال والروح والمهجة قرباني وضحيتي •• (١٠) •

لقد فشل الزير سالم فى أن يحقق العدل المطلق ، لأنه اتجه فى تحقيق ذلك الى الظلم المطلق ، انه مسعى قد أدرك الزير سالم فى نهاية المطاف وبعد فوات الأوان ، أنه مسعى فاشل وغير مجد ، الا بالدمار والبوار وانه من خلال هذا المسعى لن يستطيع أن يرجع كليب الى الحياة •

هجرس : ثمة ما هو أقوى من السيف والخنجر • العقل •• ان تبرير القتل أفظع من القتل وتغطية الدماء يستر من المعاذير ، أبشع من سفكها •

أفدح الذنوب كلها مع ذلك أن تنظر الى الخلف ، وأنت تسعى لاحقاق الحقوق ... ... لقد طلبتم العدل ولكن بلا عقل • الآن انظروا أمامكم لحظة لتروا بأعينكم العدل خارج الزمن (١١) •

ان هجرس بهذا القول ينتقد عمه الزير سالم نقدا قاسيا ، ويرفض مسعاه الخاطىء الذى أودى بحياة الكثيرين ، وكان من بينهم الزير سالم نفسه ، وليجسد بموته ذلك البعد المأساوى فى حياته • ان الفاجعة التى حلت بالبطل ، ذات مغزى لأنها تسحق غروره وتمحي غطرسته ، كما أن المعاناة التى عاشها الزير سالم فى صراعه ، عملت على تحول شخصيته ، وأوضحت له خيبة مسعاه ، وكشفت الغمة عن بصره ، لأنه بعد ذلك أصبح أكثر تعقلا فى أحكامه ، ورضى ببعض العدالة •

وبموت الزير سالم ، تتوافر صفة أساسية من صفات البطل التراجيدى ، وهى النهاية المأساوية ، والتى جلبها الزير سالم لنفسه عن طريق اختياره وارادته ، لأفعاله التى جلبت عليه وعلى قبيلته كل هذا العناء والشقاء ، والنهاية المأساوية ، والتى تتمثل فى الموت •

اننا لم نجزع لموت الزير سالم ، ولم نخف على مصيره ، لأنه

لا يمثلنا تماما ، ولا يماثلنا ، كما أن أفعاله أكبر من أفعالنا ، وصفاته لا تشبه صفاتنا .. اننا نخاف فى حالة اذا ما تصورنا أنفسنا فى نفس موقفه ، وكان هذا التماثل في الصفات والأفعال بيننا وبينه ممكن الحدوث فعـلا .

لقد عمدت المسرحية فنيا الى تعبئة شعور المتلقى ضد فكر الزير سالم وطموحاته العبثية ، ويساعد هـذا الاحتمال توافر بعض عناصر المسرح البريختى في نهاية المسرحية ، والتى من شأنها أن تمنع استغراق المتلقى فى العرض المسرحى ، بل تخاطب عقله بشكل مباشر ، رافضة فكرة الثأر وصراعات أبناء الأمة الواحدة .

ويقول الدكتور عبد القادر القط :

« ما كان للمشاهدين أن يتعاطفوا مع الفكرة التى أراد لها المؤلف أن يحملها ، حين قال الزير سالم ، معزيا نفسـه وهو يحتضر ، بأن هجرس ابن اخيه قد اعتلى عرش أبيه فى النهاية . « بعض كليب .. بعض العدالة » فهى عدالة جزئية قد خاض اليها بحرا من المظالم الكاملة ، ومع ذلك فان فكرة هذه العدالة الجزئية التى عبر عنهـا الأمير سالم وشرحهـا المؤلف في المقدمة — رغم هذا الاطار الفلسفى — الا الشعور الطبيعى بفكرة العرض ، وأن ما فات يستحيل رده ، وقصارى ما يمكن ان يتمناه المرء أن تعوضه الحياة عن بعض ما فقد ، لذلك كله عجزت هذه الأفكار المجردة عن أن تغطى على ما فى السيرة من لمسات نفسية ، ومعان اجتماعية ونماذج انسانية ، عصمت المسرحية من أن تصبح مجرد عمل ذهنى محض (١٢).

والواقع أن الزير سالم قـد حـدثت له لحظة تنوير فى نهـاية المسرحية .. ، ولكننا .. رغم هذا التنوير الذى حدث للبطل مؤخرا ، لم نتعاطف مع الزير في طلبه المزيد من دماء الأبرياء ، فهو يطلب أن يرتد الزمن الى الوراء ، وأن يحصل على العدالة اللامعقولة .. العدالة المطلقة ، اذ لم يكن ينتظر الا معجزة صـغيرة من الطبيعة ومن أعـدائه البكريين .. ومن ثم اتجهت المسرحية نحو تعبئة شعور المتلقى ضد فكر الزير سالم ، وضد مطلبه اللامعقول ، وعليه لم يحدث للمشاهد التطهير الكامل .

لقد كان صراع الزير سالم مع الزمن صراعا محسوما من البداية لصالح الطبيعة ، ومن ثم زادت معاناة البطل في تحمل الصراع .

لقد كان صراع البطل بعيدا كل البعد عن الطابع السياسى ، انه صراع ، يأخذ اتجاها ميتافيزيقيا ، اذ ان الزير سالم يصارع الزمن ، الذى استطاع أن يطوى فى جنباته الملك المقتول ، ولن يرجع أبدا .

الزير سالم : الزمن عدو البشر ، فالزمن يبطل العدل .

فصراع الزير سالم صراع ضد الزمن ، والابادة الجماعية التى كان يسعى اليها ضد قبيلة بكر ، انما هى محاولة أيضا لايقاف الزمن ، فقد كان الزير سالم يعتقد أن القتل هو الطريق الصحيح لاعادة كليب الى الوجود .

ويأتى ادراك الزير سالم متأخرا ، بخطأ مسعاه ، وأن الزمن كدورة أجيال ، لا يستطيع أحد أن يوقفها مهما كانت ارادته ، فستبقى حركة الزمن وصيرورته دائما .. أبقى وأقوى .

يمامة : كم ألفا قتلت في عشر سنين حرب يا عمي ؟

سالم : كثير .

يمامة : وكم ألفا ولدوا فى مضاربهم فى عشر سنين ؟

سالم : كثير .

يمامة : بعد كم سنة يحملون سيوف الظلم ؟

سالم : بعد قليل .

يمامة : فكم قتلت فى ثأر أخيك ؟

سالم : أقل من القليل (١٣) .

ان الحوار السابق يؤكد بوضوح تام عجز الزير سالم عن التصدى للزمن ، فأجيال قبيلة بكر ستظل فى حالة دائمة من حالات الصيرورة الى الأبد ، لأن هذه هى سنة الكون ، لأن أجيالا تموت وأخرى تولد ، وبذلك المنطق سيفشل الزير سالم فى ابادتهم ، تلك الابادة التى تحوى فى طياتها العدل من وجهة نظره وبشكل مطلق .

وهناك من النقاد من يرى رأيا آخر لصراع الزير سالم مع الزمن ، اذ يرى أن الصراع لم يكن بارادته هو ، بل بارادة الملك المقتول كليب .. فالزير سالم يضرب بسيف كليب « آه قتلتنى فى يدك سيف كليب » (١٤) .

كما أن حاجته فى عودة كليب حيا ، إنما تنبع أساسا من مطلب اليمامة ابنة كليب ، والمتيمة كثيرا فى حب أبيها الملك المقتول ·

هرة : ··· أفيرضيك هذا ؟

سالم : السؤال ليمامة ·

هرة : (يتوجه ليمامة) ابنتى الحبيبة · أفيرضيك هذا ؟

يمامة : أريد أبى حيا ·

هرة : لك زقبة جساس ·

سالم : (يصرخ) ألم تسمع ما قالته اليتيمة ؟

هرة : (بتوتر) سأدفع ما تشاءون · ألف ناقة ما تريدون · أفيرضيك ؟
يمامة : أريد أبى حيا (١٥) ·

لقد تجمعت الارادات الثلاث ، ارادة الزير سالم فى الانتقام لشقيقه المقتول ، وتنفيذ وصيته ، وارادة الملك الذى يضرب بسيفه ، ومطلب اليمامة المستحيل ، ولكن هنالك قبل كل شىء طبيعة الزير سالم نفسه التى تجنح نحو المطلق وتتشوق للمستحيل ، وهى التى قامت بالفعل ·· النابع عن اقتناع وارادة كاملة ·

ان الزير سالم قد اكتسب نواحى تراجيدية ، من حيث مركزه الاجتماعى ، ونهايته المأساوية ، ونقاط ضعفه ، كأخطاء فى المكون الذاتى للبطل ، والذى أدرك بعد فوات الأوان أن عناده واصراره فى طلب ثأر أخيه ، كان طريقا شاقا ومستحيلا ، كلفه حياته ثمنا لخطئه ·

ان موقف جليلة يختلف عن موقف الزير سالم ، لقد اختارت الممكن ، وما تعتقد انه الحق ، « الموت خطأ والحياة صواب ، وقد ادخرت ولدى للحياة ، لم أدفعه فى أعاصير النزاع الدموى · ذلك هو انتصارى » (١٦) ·

ان جليلة لم تتنازل لحظة واحدة عما تظن انه الصواب ، والممكن ، فحققت الانتصار ، وتقدم ابنها الى العرش دون أن يلوث بقطرة دم من أحد احدى القبيلتين ، ولتتحقق به بعض العدالة · وبهذا تكون ارادة جليلة قد انتصرت ، وانهزمت ارادة الزير سالم ، وتحول من حالة السعادة الى الشقاء ، لأنه « ارتكب اثما ، ولم يتردد فيه لشر متعمد ، بل استسلم لغطرسته وغروره » (١٧) ·

لقد عرفنا من قبل أن البطل التراجيدى يسعى نحو مصيره المأساوى

بعيون مفتوحة ، ولكنه في سعيه دائما ما تراوده امكانية الأمل والتغلب على مصيره التعس الذى يلوح له وهو في منتصف الطريق ، فلا يستطيع الرجوع • وفى بعض الأحيان يكون دخول البطل المأساوى فى صراع ضد قوة أقوى منه ، قوة يدرك منذ البداية أنه لا يستطيع أن ينتصر عليها ، ومع ذلك يستمر في صراعه ــ كما فى حالة الزير سالم ــ ويكون هذا سببا فى سمو البطل ، واثارته لتعاطفنا ، اذ يمثل الارادة الانسانية فى أعلى وأسمى مراتبها ، •• فيثير فينا الاعجاب بقدرة الانسان على تحمل الألم ، وعدم استسلامه بسهولة فى صراعه ضد القوى القاهرة •

ان فى مسرحية الزير سالم مشاهد ، تكاد أن تكون متأثرة الى حد كبير بروح المسرح اليونانى والشكسبيرى ، ناهيك عما سبق أن ناقشناه من تشابه المكون الذاتى للبطل الزير سالم ، كبطل تراجيدى مع نظيره اليونانى • وليس هذا عيبا فى ابداع الكاتب ، ولكنها عناصر التأثير التى تطفح لا شعوريا عند معظم الكتاب •

فلنطالع أصداء المسرح الشكسبيرى فى هذا الحوار :

هجرس : (بانفعال مكتوم) لا أريد هذا العرش (يصرخ) لا أريد هذا العرش (بانفعال) بت طول الليل أفكر (يصـــيح) عرش على بحيرة دم (١٨) •

كليب : تحت عرشى بقعة من دمى • اغسلها بماء رائق •

سالم : من لى بمياه البحار كلها أجمعها فى كفى (١٩) •

ويبدو أن مسرحية مكبث ، تتردد أصداؤها كثيرا •• فحديث الجليلة شبيه بحديث الليدى مكبث ومكايدها وطمعها فى السلطة ــ وان كانت جليلة تطمع فى السلطة لولدها هجرس • ولنقرأ معا هذا الحوار وما به من حديث النجوم والذى هو أقرب الى نبـــوءة العرافات فى مسرحية مكبث •

جليلة : يالى من حديث النجوم • حدثتنا أن سالم يلى العرش ، بعد أخيه ، فاقصيته بمكيدة أتاحت لأخى أن يقتل زوجى • أما أخبث التدبير وما أظلم التفكير • ولربمـــا لو صمت آذاننـــا عن حديث النجوم لنجونا وتبين لنا فساده • النجوم تسخر منا وتتهكم علينا (تقتلين ملكا ، وتتزوجين ملكا ، وتلدين ملكا) تلدين ملكا هو ما أغرانى بكشف القنـــاع عن وجـــه ولدى والجهر باسم حبيبى أمام عدوه المخبول •• يقينى أنه يصل الى العرش ، جعلنى أجهر باسمه فى وجه الموت (٢٠) •

وتذكرنا شخصية جليلة ، وموقفها من ولدها هجرس وارساله ليعيش بعيدا عنها تحت رعاية منجد بن وائل ، بشخصية الكترا ، ورعايتها لشقيقها أوست ، ليعيش بعيدا عن أمه كلتمنسترا ، تحت رعاية المربى استروفيوس أو المربى بيلادس ٠

وتذكرنا شخصية هجرس ، فى نهاية الفصل الثالث فى مسرحية الزير سالم ، بشخصية هوراشيو ، فى مسرحية شكسبير الشهيرة هملت ٠

هجرس : احملوا جسدى الأميرين بنفس الاكبار والاجلال ، اغسلوهما بما ينبغى أن تغسل به قلوبنا من بر ورحمة ٠

ان مشهد التعرف بين يمامة وشقيقها هجرس ، قريب الى حد كبير مع مشهد التعرف الشهير بين الكترا وأوريست ، من الناحية الفنية ، ومن ناحية بناء المشهد ٠ ويمكن العودة الى نص مسرحية الزير سالم ، الصفحات من ١٠٨ ــ ١١٧ ٠

وبعد أن يرتقى هجرس العرش ليحقق الائتلاف بين الاخوة المتحاربين ، وليؤكد فكرة التصالح ، ومن خلف ظهره تلتقى أيدى ــ الكترا وكلتمنسترا ــ اليمامة وجليلة ٠

(يتقدم مرة ليقبله وثم جليلة ، بينما تصدح الموسيقى وترتفع السيوف حتى تلمس أطرافها ، ينحرف ليمد يده ليمامة ، التى تتردد لحظة ثم تقوم معه ٠ ويتقدم الى العرش ، يتقدمه مرة ، وعن يمينه جليلة وعن يساره يمامة ٠٠ ذراعاهما على كتفيه ٠٠ تتلامس يدا الأم والابنة خلف ظهره ، ثم تتشابكان وهو يرتقى منصة العرش) (٢١) ٠

هذه الأمثلة التى أشرنا اليها ، تشير الى أن عنصر المخالفة والتأثر بالأدب الأجنبى ، كان وما يزال له تأثير فى أدبنا المسرحى ٠

ومن ثم لم يستطع معظم الكتاب التخلى عن بعض المكونات الذاتية للبطل التراجيدى اليونانى ، أو الشكسبيرى ، أو المعاصر ، عند طرحهم لبطل مصرى معاصر ، أو بطل عربى معاصر ٠ فقد يختلف الاسم ، ولكن الشىء الثابت عند معظم الأبطال التراجيديين على مر العصور ، هو السقطة ، أو الخطأ أو العيب ، نتيجة لنقطة الضعف ، فالانسان يظل بصورة أساسية ، رغم اختلاف الظروف ، مسئولا عن خطئه ، ومن ثم عن نهايته الفاجعة ومأساته ٠

ولأن الظروف الحضارية التى نعيشها فى أمتنا العربية ، تختلف بالضرورة عن الظروف الحضارية اليونانية ، وكذلك ظروف عصر النهضة ، فاننا فى حاجة الى البحث عن مأساة مصرية وعربية ، تنمو نموا طبيعيا فى قلوب وعقول الناس على هذه الأرض .

ولسنا فى حاجة لأن نكرر ، بأننا لابد أن نبحث عن بطل خاص بنا ، بطل مصرى وعربى ، معبر عن واقعنا ، نابع من تربتنا ، يحمل نقاط ضعفنا وحلمنا بالغد .

٢ ـ مسرحية الدخان لميخائيل رومان

نستطيع أن نقول فى البداية ان الكاتب المسرحى ميخائيل رومان قد حدد نفسه فيما يبدو داخل اطار طبقة البورجوازية الصغيرة بقضاياها وفرديتها وانتهازيتها ، ومشكلاتها ٠

ففى مسرحية الدخان يعالج الكاتب موضوع شاب فى الثلاثين من عمره ، كنموذج لأبناء الطبقة المتوسطة ، والتى تجسد معاناتها واغترابها فى شخصية حمدى ، والذى تحمل كابن أكبر مشقة مواجهة ظروف الحياة الصعبة ، والحلم بحياة أفضل بعد انفراد حمدى بالمسئولية وحده بعد موت الأب ، حيث ان معاش الأب لم يكن يستطيع أن يكفى نفقات الأسرة ، علما بأن والده قد أجبره على الالتحاق بالتجارية المتوسطة ، فاذا بالوالد يقضى على طموحه الفردى ، لينتهى حمدى بعد ذلك الى العمل فى احدى الشركات براتب ضئيل ٠

ان ما يدفع حمدى الى المعاناة هو تكوينه الثقافى والفكرى ، لأن من المستحيل على الفرد فى طبقة بورجوازية صغيرة أن يعى الأبعاد المأساوية لطموح طبقته الذى لا يعرف حدوده ، الا اذا امتلك الوعى الفكرى والثقافى ، والذى أدركه حمدى ، فكان سببا فى أزمته ومعاناته ٠

ان حمدى يعيش فى واقع له قوانينه الخاصة به ، والتى يرفضها حمدى تماما ، ومن ضمن هذه القوانين ، جبروت المال وتقييم الانسان وقياسه من خلال ما يمتلكه ٠ ثم رتابة الحياة وآليتها ، لقد كان حمدى يعمل كاتبا على احدى الآلات الكاتبة فى احدى الشركات ، ولقد أحس باغترابه ، اذ ان الآلة قهرته واستعبدته ، فعندما يكتب عليها يتحول الى انسان آلى ، لا يستخدم عقله ولا يعرف ماذا يكتب ، لقد تحول الى عبد

مستلب ، ضاعت انسانيته بين أحرف الماكينة ، ولذلك فهو يرفض أن يتشيأ :

حمدى : ... ... شايفه الماكينة السوداء القديمة دى اللى من أيام سيدنا نوح .. دى العدو اللى لازم أحاربه ... كل يوم وكل شهر وكل سنة لغاية ما أموت .... دا العدو اللى لازم أحطمه وأقتله (٢٢) .

وهناك أحداث ومواقف حدثت بالفعل قبل بداية المسرحية وهى تشكل العناصر الأساسية لأزمة حمدى ، فعندما يبدأ الفصل الأول نعرف أن أهم حدث يتمثل فى ادمان حمدى للأفيون والمخدرات وعقد قرانه على حبيبته محاسن ، وزواج أخته جمالات من فؤاد الموظف بنفس الشركة التى يعمل بها حمدى ، وأخيرا صرفه لأحد الشيكات بدون علم أخته جمالات صاحبة الشيك ، والتى كانت ترغب أن تحصل على غرفة نوم جديدة بقيمة الشيك ، لكن حمدى قد تولى عنها التوقيع وتبديد المبلغ.

هذه الأحداث التى تشكل العناصر الأساسية فى الصراع ، كان المؤلف على وعى تام بها ، عندما خلق شخصيات أربع ، على عتبات حياة زوجية جديدة . فحمدى ومحاسن ، وفؤاد وجمالات ينتظرون الغد ، والذى يتوقعه حمدى ، لأنه الشخص الوحيد القادر على ادراك واقعه المغترب ، مع عدم قدرته على التكيف مع ظروف مجتمعه وطبقته .

ولكى يظهر لنا ميخائيل رومان مدى وعى حمدى ، يطرح شخصية مضادة ، على مستوى الفكر والسلوك ، ليظهر التناقض بوضوح بين الشخصيتين ، ومدى الاختلاف فى درجة الادراك ، بين شخصية حمدى ، وشخصية فؤاد زوج أخته جمالات الانتهازى الغير مدرك ، الا لفرديته فقط .

وفى الفصل الأول يجد المؤلف البعد الخارجى لشخصية فؤاد حيث يصفه بالوصف التالى (يجلس فؤاد بحذر وهو متأنق بشكل واضح ، منديل فى جيب سترته ، ودبوس فى ربطة العنق ، يشد أكمام القميص الى الخارج ، يضع ساقا على ساق ، ويسوى كوية البنطلون ، ثم يتطلع الى جوربه وحذائه ثم يتحسس شعره بكفيه من الجانبين) (٢٣) ، من خلال هذا البعد الخارجى يصدمنا ميخائيل رومان ، اذ يدخلنا الى أعماق الشخصية ، فنرى شيئا مختلفا كل الاختلاف عن البعد الخارجى ، بمعنى أن الصدمة تأتى للمتلقى من خلال النقلة بين البعدين الخارجى والداخلى:

فؤاد : ... أنا عمرى ما حبيتك ، ولا فكرت فى الحب ، يوم ما جيت أتفرج عليك زى التاجر بيحسب حسبتها ، فاهمة ؟ وزنتك على القبانى زى الجزار ... سنك وجمالك وشهادتك وماهيتك (٢٤) .

ان فؤاد نموذج فذ للبورجوازى الصغير والذى لا يخلو طريقه من الزيف والوصولية والانتهازية ، ويرفض حمدى هذا النموذج البورجوازى الممثل فى فـؤاد ، فيثور فى وجهـه ويطرده من البيت ، رغم احتجاج جمالات ٠

حمدى : (هائجا) اطلع بره ٠ أنا سـمعت كل كلمـة قالهـالك ٠٠ جمالات تتوزن ع القبانى يا كلب ؟ (برقة لجمالات) زعلانه على ايه ؟ على حيوان عايز فضية ونجف ؟ الأصناف دى لازم ما تخششى أى بيت ، لازم تنطرد من العالم كله ٠

وفؤاد كانتهازى يتقرب من المدير ، ويفتخر بأنه شخصية مهمة فى العمل ، متكيف مع الايقاع العام (المدير طول النهار : تعالى يا فؤاد روح يا فؤاد (٢٥) ، وفى الوقت الذى يتكيف فيه فؤاد الانتهازى ، يكون حمدى قد حدد لنفسه صورة واضحة المعالم لشخص على النقيض تماما ، فهو رافض ومتمرد وثائر على طبقة البورجوازية ٠

حمدى : ٠٠ خدت الكارت ورحت الشركة ، واتعينت : بعشرة جنيه ٠ وسألت قالوا لى كل سنة تزيد نص جنيه ، وان انبسط منك المدير ان شاء الله يخليك بميه ٠ ودخلونى على المدير علشان يتفرج على ٠ وبص لى من فـوق لتحت ٠٠ خنزير قاعد على المكتب ٠٠ جلنف عمره ما قرأ كلمة مكتوبة ٠٠ واللحم على صدره بالطن ٠٠ وافندية لابسين حرير على اليمين والشمال ، قبل ما أوصل مكتبه قال لى امشى ٠٠ وكرهت الرجل والوظيفة عمى ، كنت أطلع من الشركة جرى (٢٦) ٠

ان سلوك حمدى مختلف عن سلوك فؤاد ، فهو وجه آخر للعملة متناقض معه ، فبينما نجد حمدى يعبر من خلال الحوار السابق عن سخطه على الوظيفة والمدير ، والذى صوره بشكل بيروقراطى ، نجد فؤاد هو الساعد الأيمن لنفس المدير فى نفس العمل ٠

ان حمدى لم يعمل بشهادته الجامعية لسبب لا نعرفه ، قد يكون لعدم وجود وظائف ملائمـة فى ذلك الوقت ، أو زهـده هو نفسه فى الاشتغال بالفلسفة ، وبدافع من آلية العمل الذى يقوم به ، وفقدان الشعور لأية غاية أو قضية أو انتماء ، فيندفع حمدى الى عالم المخدرات الوهمى الذى يرى فيه سلواه ، وحيث يستشعر وجوده ، أو ان شئنا الدقة فنقول اللحظات التى يفقد فيها الشعور بوجوده ٠

ومن أجل الحصول على وهمـه الجميل ، والذى يحققه عن طريق المخدرات ، يختلس حمدى من الشركة ، حتى يتحول فى النهاية الى لص

يسرق كل ما تقع عليه يداه من أجل الحصول على متعته المخدرة والتى تنتشله من عذابه ، وكان من نتائج هذا أن فصل حمدى من وظيفته ووجد نفسه فى خضم التشرد والبطالة والضياع ، وانسحق بين حاجته للمخدر وافلاسه ، وتحت هذا الطحن يستدرجه تاجر المخدرات رمضان عارضا عليه العمل معهم فى تهريب وترويج السموم ، مستغلا ضعفه وفقره ، ويغريه بالزواج من احدى تاجرات المخدرات ليكون مجرد ستارة لحمايتها من عيون المخبرين وهجمات الشرطة ، ويرفض حمدى رغم تعذيب أفراد العصابة له ، لا يستسلم ، وسر هذه القوة تتمثل فى قصة حكاها له المعلم رمضان ذات أمسية مع المخدر ، وتتلخص هذه القصة فى تمرد أحد المساجين السياسيين على شاويشه فى السجن ، ولأنه أبى النفس مؤمن بمبادئه ، رفض أن يركع ، حتى بعد أن أشبعوه ضربا .

هذه القصة كانت بمثابة نقطة الهجوم على حدث ساكن ، هى التى دفعته للتمرد على واقعه ، الذى كثيرا ما استسلم له أو هرب منه ، ان هذه القصة هى القشة التى أنقذته من السقوط النهائى فى براثن تاجر المخدرات والتى جعلته يرفض توقيع وثيقة الزواج ، صارخا فى وجه المعلم : لا .. ده اللى عنده سل ماركعش . وكانت هى التعبير الأخير والصامد صمود ذلك السجين السياسى ، والتى استثار غضب المعلم رمضان ، كقوة قاهرة ومستلبة مثلما استثار السجين السياسى شاويشه داخل السجن .

ان هذه القصة والماثلة فى خياله هى التى أعادت توازنه الداخلى ، وقبل نهاية المسرحية نشعر بنماء هذه الارادة وبما يتبعها من تصالح روحى ، حيث يتجاوز اليأس والضياع متطلعا الى هــدف أسمى يود لو يجده ويعمل على تحقيقه .

حمدى : أنا والله ما ضعفت ولا ساومت ، ولا كنت بادور أبدا على لذة ، أنا كنت بادور على الايمان كنت بادور على هدف .. وأنا حالاقى هدف (يبكى) لازم ألاقى هدف .

لقد كان حمدى فاقدا لكل شىء ، لتوازنه مع نفسه ومجتمعه ، ولم يكن عالم الحلم والوهم ، الذى تتيحه المخدرات ، الا العالم الذى يحقق فيه توازنه النفسى وتكامله الاجتماعى ، ولكن قصــة السجين الســياسى مصطفى البكرى قد أيقظت فيه ارادته ، فتقدم حمدى ليقف من جديد على قدميه ، لقد أدرك خطاه وتأكد من سر عذابه ، وسار فى النهاية شوطا كبيرا نحو الخلاص .

ويتجسد الصراع فى المسرحية على أكثر من مستوى ، المحور الأول يتمثل فى علاقة حمدى بمجتمعه الصغير ، بأسرته ، ومع أبيه على وجــه

التحديد ، والذى يكره حمدى غرور الأب وجهله ، فيقول لأخته :

حمدى : ... ليه ما تقوليش بأكرهه للدرجة دى ، كان غبى ومغرور ، على قد ما كان بيقرأ كان بيكره المعرفة كراهية الموت .. قال : حاوديك التجارة الثانوية علشان تساعدنى فى البيت . قلت له : ودينى ثانوى زى ولاد الشارع وأنا أساعدك فى البيت . قال : لأ . قلت له : كلمة صغيرة قلع الحزام وادانى علقة (٢٧) .

ولا تتوقف كراهية حمدى لأبيه عند هذا الحد ، ووصفه بالغرور وكراهيته للمعرفة والتمسك برأيه بديكتاتورية ، بل يكشف نفاق أبيه والذى يعادل نفاق طبقة بأكملها ، هى طبقة البورجوازية والتى يفضحها حمدى .

حمدى : يوم ما نجحت ، أبويا أعطانى ثلاثة صاغ ، وبعتنى عند ثابت بك فى العتبة ، علشان يشحتنى المصروف زى كل شهر ، وقال لى : قله انك نجحت علشان يديك البقشيش . بقشيش ، سألنى الكلب التركى على النتيجة ، قلت له : لسه ماطلعتش ، حط ايده فى جيبه وطلع الاتنين جنيه واداهم لى ، ونده السفرجى وقال له : خذ الولد عشيه فى المطبخ (٢٨) .

وحمدى هنا يرفض انسحاق أبيه ، يرفض نفاقه ، وتحتج جمالات وتحاول أن تسترضى حمدى ، لأن الوالد على كل حال قد مات ، ولكن حمدى يصحح مفاهيمها ، ويصرخ فيها قائلا :

حمدى : أنا باحبه زيك ويكن آكتر منك ، لأنى باعطف عليه كمان ، بس النهـارده آنا معلق فى مشنقه ، واللى متعلق فى المشـنقه ما يقدرش ينافق ولا يكذب ولا يجامل (٢٩) .

من أجل هذا كله كره حمدى النفاق والكذب والمجاملة ، فحمدى صريح ومفرط الاحسـاس بالكبرياء ويخجل من العيب ، وأبوه منافق شحاذ ، ويكره حمدى تسوله ، وفى نفس الوقت يعطف عليه رغم الكره الذى يكنه له ، فهو يعرف لماذا يتسول الأب لكنه لا يمتلك القدرة على الفعل .

ان حمـدى كان يتمنى أن يكون الأب شـجاعا متحديا لا ينحنى ولا يخاف من مواجهة الحقيقة ، مثل حمدى تماما الذى يرفض أن يتنازل ، ولهذا تحمل قدرا كبيرا من الرفض لكل أنواع الاستلاب ، مع رفضـه لمنطق أبيه ، والذى تم فى الزمن الماضى ، أى قبل الزمن الفعلى للمسرحية ،

وما موقف حمدى ورفضه الاجتماعي الا ردود أفعال لصراعه السابق مع أبيه ٠

وهناك فى المسرحية وفي الزمن الحاضر صراع حمدى مع فتحي طالب الطب وشقيقه الأصغر ، فكلاهما أيضا يقف على أرضية مختلفة عن الآخر ٠

ففتحي يفهم الواقع من خلال نظرة مثالية ورومانسية ، وقاصرة عن ادراك الجوهرى فى الانسان ، أو بمعني آخر عن ادراك انسانية الانسان ، فهو يستخدم العلم بشكل غير انسانى ، فالعلم يعنى لديه التسلط ـ كما أن فتحي لقصر وعيه بمتناقضات الواقع لا يستطيع أن يدرك عذابات حمدى ، انه فى الأساس خارج التجربة التى يعانيها حمدى ، ولأنه قاصر الفكر فانه محدود التجربة وعكس حمدى تماما المجرب فى الحب وفى العمل ، وفشل فى كليهما ، لكن التجربة صقلته وخرج منها أكثر ادراكا ووعيـــا ٠

بينما فتحي لا يزال على عتبات حياة جديدة ، لم يعشها بعد ، فهو ينطلق الى الأمام شاعرا مستقبله دون معاناة ، فلم يتحمل مسـئولية الأسرة والبيت بعد وفاة الأب ، وترك الحمل كله على شقيقه حمدى الذى يعانى عذابات نفسية وجسدية مريرة ٠

فتحى : لأ ٠ أنا حاأمنعك بالقوة ٠٠ المختلين اللى زيك بيستخدموا الثقافة سلاح يدافعوا بيه عن انحلالهم ، لازم يتحجر عليهم ، لازم يتأدبوا ويتحطوا فى السجون وينضربوا ٠

حمدى : واحد زيك استخدم نفس الطريقة دى ، وقلت له لأ ، وكان ممكن أموت وأنت كمان حاقول لك لأ (٣٠) ٠

ان فتحي يتفق هنا مع المعلم رمضـان تاجر المخدرات في مسـألة استخدام القوة ، لسبب بسيط قد يتضح فى عدم ادراك فتحي لأزمة شقيقه ، فهو يرى أن الأزمة تتمثل فى تكوين حمدى الشخص ، ولا يرى البعد الحقيقى للأزمة ، لأن أزمة حمدى أزمة وضع اجتماعى غير صحيح ، مختل وفاسد ، وحمدى أحد ضحاياه ٠ ان فتحي لا يرى فى أزمة حمدى شموليتها ، بل ينظر بوجهة نظر قاصرة على أنها أزمة شخصية ، وهنا يتأكد عدم ادراك فتحي لهذه الأزمة التى يفصح عنها حمدى قائلا :

حمدى : ٠٠٠ حارجع على العالم تانى زى الوحش ٠ العالم الحقير اللى طول ما انت ماشى يديك أوامر ٠

البس بدله وكرافته وقميص ، اشتغل ماتسكرش ، وماتقعدش على قهوة ، وماتلعبش قمار ، وماتروحش للستات البطالين ، وماتاكلش كل يوم كبـــاب ، وفر قرش لليوم الأسود ، اتجوز واجر لك اودتين ، وخلف عيـال واشحت بيهم ، نافق واكدب وجامل واوعى تقول الحقيقة ، العالم سلبنى حريتى وسحق شخصيتى ، علشان انجح لازم اكون زى الناس التانيين (٣١) .

من هنـا يدرك حمـدى أن الأزمة التى تطحنه هى أزمة طبقته ، وطريقة نظرتها للأشياء وللحياة ، وقد كان لأسرة حمدى أثر واضح فى تشكيل أبعاد مأساته الخاصة ، فيمكن القول انه ضحية طبقته .

جمالات : ماتقاطعنيش .. لأنى ماخلصتش كلام : .. انت ضعت يوم ما سمحت لامرأة لى ولأمك ولحسنية انـــا نتدخل فى حيــاتك ونرسمها لك .

حمدى : لأ أنا ما ســمحتش لحد أبدا انه يتدخل فى حيــاتى ، وانتم المسئولين عن كل اللى جرا لى (٣٢) .

لقد ساهمت العائلة البورجوازية ، فى تشكيل مأساته الخاصة ، وأصبح يرى التصرفات العائلية من زاوية مأسوية ، حيث أدرك أنه غير قادر على القيام بمتطلبات العائلة .

حمدى : .... طبق الخضار لما كنت موظف باجيبه فلوسه ، كانت ماما تحط فيه حتتين لحمة ، دلوقت حته واحدة ، والحته يوم وراء يوم بتصغر .

الأم : أنا ! حرام عليك يا ابنى .

حمدى : وجمالات ! لأن جمالات مثقفة تقدر تمثل ، بتجيب لى حاجات كثير وتدينى فلوس .. لكن فى كل مرة تقول عن الفلوس وقعت والا ضاعت (٣٣) .

لقد أحس حمدى أن أسرته جميعا تتآمر ضده ، وهذا الاحساس انما يعكس عذابه تجاه موقف الأسرة من أزمته ، بالاضافة الى فضح مفاسد طبقته وأمراضها ، والتى تضيع فيها آدمية الانسان ويقدر من خـلال ما يحصل عليه من أموال ، واذا كف ، ضاعت أهميته وتلاشت قيمته وتحول الى كم مهمل .

والأم نفسها كجزء من هذه الطبقة كان لها دور كبير ، دون وعى منها فى شل ارادة حمدى ، عندما لم تواجهه بحقيقة الأمور ، ولم تتدخل لمنعه من تدخين الحشيش وتعاطى الأفيون ، وبموقفها العاطفى المدمر ، والسلبى ، ساهمت فى تكوين أزمته ٠

حمدى : اسكتى ، أنا قلبى مليان ، من يوم ما اترفدت وانتى عماله تدينى فلوس ، بعتى صيغتك علشان تدينى فلوس ، أكلتى العيال عدس وعملتى جمعيات علشان أشترى أفيون ، وكل اللى عملتيه اجرام فى اجرام ، لو فيــه عدالة انتى اللى كان لازم تتعذبى النهـاردة مكانى (٣٤) ٠

ان صمت الأم تجاه أخطاء حمدى قد ساعد فى انهياره ، وهو موقف قريب الى حد كبير من مؤامرة الصمت التى مارستها زوجة ويلى لومان فى مسرحية وفاة بائع جوال لأرثر ميللر ، ويعترف حمدى بهذا الموقف وهذه العلاقة التى تقترب من العلاقة المرضية بين الأم وابنها ٠

يقول حمدى لتاجر المخدرات رمضان بعد سهرة مخدرات طويلة :

حمدى : أول ما أمسك الجوزه فى ايدى ، واللا أحط حتة أفيون فى بقى الاقى جوز عيون واسعين مفيش أحلى من كده يقعدوا باصين ليه وما يتكلموش ٠ والنظرة كلها حزن واستغاثة ٠ ولو دققت ٠٠٠ لو هربت واستخبيت وراء اليم ، أو تحت سابع أرض ومهما كلمتهم ، مهما زعقت ، والا شتمت ، أبدا ما يتكلموش ولا يزعلوش قدامى (٣٥) ٠

أى صراع هذا الذى يمارسه حمدى مع أمه ، أحب هو أم كراهية ؟ ان هذا الجانب من الصراع لم يبرزه ميخائيل رومان فى المسرحية ، وقد يكون موقف حمدى مع أمه اشارة الى ادانة الطبقة البورجوازية والتى تمثل سلوكات الأم بسلبيتها وانهزاميتها ، ادانة صريحة لهذه الطبقة ٠

ويتمثل المحور الثانى فى الصراع الذى يمارسه حمدى فى صراعه مع الآلة كنوع من الاغتراب التكنولوجى ، لذلك فهو يرفض أن يتحول الى رقم أو الى شىء يعمل على الآلة ، والآلة تشكل محورا أساسيا فى مأساة حمدى فهو يرفضها ، ويشعر أنها سجن له ٠ وأنها عدوه ٠

ويذكرنا اغتراب حمدى تكنولوجيا عن الآلة الكاتبة ، ببطل مسرحية الآلة الحاسبة للكاتب الأمريكى المر رايسى ، اذ يذكرنا بتمرد شخصية مستر صفر

ان حمدى الى جانب اغترابه التكنولوجى ، واغترابه الاجتماعى ، نجده أيضا يتمرد على العمل وعلى تقاليد الشركة التى يعمل بها ، انه يرفض أن يتقولب أو أن يتحول الى مسخ ، لقد بدأ هذا التمرد منذ اللحظة الأولى التى واجه فيها حمدى مدير شركته ، والصدمة التى خلفها هذا اللقـــاء ٠

ان هذه الطريقة الانسانية التى عامل بها مدير الشركة ، حمدى الموظف الجديد والصغير عند أول لقاء والقسوة التى سحقت شخصية حمـــدى منـذ اللحظـة الأولى ، تذكرنا الى حـــد كبير بموقف ماتيلدا الأرستقراطية ، ابنة الرأسمالى صاحب الناقلات تجاه يانك الوقاد ، فى مسرحية القرد الكثيف الشعر للكاتب الأمريكى يوجين أونيل ، عندما صرخت ماتيلدا أثناء رؤيتها ليانك : ابعدوا هذا القرد عنى ٠ لقد طعن يانك فى انسانيته ٠ وكذلك طعن حمدى فى انسانيته ، عندما التقى بالمدير لأول مرة فلم ينظر اليه ولم يتحدث معه ، بل طرده فور دخوله المكتب (قبل ما أوصل مكتبه قال لى امشى ٠٠ وكرهت الراجل والوظيفة عمى) (٣٦) ٠

لقد شعر حمدى كمثقف حساس بعجلة المجتمع تتحرك تجـاهه لتسحقه وتضعه فى الخانة ، لقد أدرك أنه تحول من انسان يكتب على الآلة ، الى آلة تكتب على الآلة ، ان الاحساس بالاغتراب ، عامل هام فى تشكيل مواقف حمدى الرافضة لعمله الآلى ، واحساسه بعدم انسانية العمل ، وانه مجرد ترس صغير فى عجلة الانتاج الرأسمالى والتى تحول العمل الانسانى الى شىء تافه ٠

حمدى : أكتب أكتب ، خبط يا حمدى بصوابعك العشره على الماكينة ، أكتب ما تفكرش انت بتكتب ايه ، والا بتكتب ليه ، هات صوابعك وتعالى ، ارمى مخك فى الزبالة وتعالى ، انت بتاخد ماهية علشان تكتب بس (٣٧) ٠

ويرى أمير اسكندر : أن فكرة الاغتراب هى الوجه الآخر للعملة اذا اتفقنا على أن الوجه الأول هو فكرة الانتماء ، أو على الأصح البحث عن الانتماء ، وفكرة الاغتراب فى مضمونها النفسى ، هى تصدع النحن ، وهى الحالة النفسية السوية التى يجب أن تنظم الفرد فى سلك الجماعة ، وتصدع النحن يعنى انهيـــار التكامل الاجتماعى بين الفرد والآخرين ، ووقوف الأنا وحيدة معزولة يسيطر عليها التوتر والاحباط (٣٨) ٠

ان حمدى لا يزيد أن يكون كغيره مجرد فرد من ضمن القطيع الكبير ، انه مختلف حريص على هذا الاختلاف ، فهو ثائر على المجتمع الانسانى

والوضع الاجتماعى ، ثائر على الانسان كحيوان لا مفر له من الانتظام فى أسرته ، والتضحية بما يملك فى سبيل الجماعة ، ان حمدى ثائر على الزواج والانجاب والسجن فى شقة صغيرة ، ثائر أيضا على الآلة التى تستلبه وتستعبده ، لذلك فهو يقف وحيدا غريبا منعزلا ، وانطلاقا من احساسه بعدم الاندماج ، فان أول محاولة لهروبه من واقعه ، عندما تعرض عليه ، يقبل عليها كأنها العلاج الذى يخلصه من همومه ، فلقد لجأ الى ادمان المخدرات على يد الشاعر الذى حضر الى الشركة ذات يوم ، وقبل ذلك أيضا قرأ كتابا عن الله ، دفعه الى الكفر بكل شىء .

ان حمدى معادل فى ضياعه ، للشاعر الذى علمه المخدرات ولم يعلمه الحكمة ، وكأنها اشارة من المسرحية الى ضياع النبوءة والايمان بالغد ، فى ظل اهتراء ظروف حضارية غام فيها الطريق فى دخان الهروب من الواقع ، وضاع فى اثره المثقف المقهور الذى لم يعد يؤمن بشىء ، وكان حمدى بطل ميخائيل رومان كان يتنبأ بجرح النكسة فى ١٩٦٧ .

حمدى : قالوا لى عن السجاير .. على الملاهى ، الخمر والهلس والقمار ، الكل جربته ولقيته : كـلام فارغ ، مش هو ده اللى أنا عاوزه . لغاية ما وقع فى ايدى كتاب وقريته ، وياريتنى ماقريته ، آه ، كان يوم أسود اللى قريت فيه الكتاب .

فتحى : كان عن ايه ؟

حمدى : كان عن الله (٣٩) .

لقد قرأ حمدى الكتاب ، وبعدها فقد ايمانه ، لقد نسى كل كلمة فى الكتاب ومعها نسى كل ايمانه .

ان شخصية حمدى فى مسرحية الدخان ، كشخصية فنية تشابه الى حد كبير ، على مستوى الواقع شخصية الكاتب المسرحى السويدى أوجست سترندبرج ، الذى نسى ايمـانه واغترب عن مجتمعه وفقـد التصالح معه .

كما أن شخصية حمدى تذكرنا بالبطل الخلاصى الذى يشعر بعدم انتمائه ، والذى يرسم لنا روبرت بروستاين ، صورته بقوله :

> ان البطل الخلاصى ، هو انسان عال « سوبرمان » يجمع بين صفات الرجل الشرير والرجل الخير ، بين صفات رجل يقضى على عقيدة ، ورجل يقيم كنيسة ... انه طريد القوانين

يشن الحرب على المجتمع ويسعى الى الاشباع التام بعيدا عن القوانين المصطلح عليها ..... ان البطل الخلاصي باختصار يشعر بانه ملعون ، ويستمد تحديه وقوته من أعمق ينابيع الشر .. ، وبوصفه فاعـــلا للشر ، يريد أن يقتل الدين ، ويمحو النظام القديم ، وبوصفه فاعـلا للخير يريد أن يقيم نظاما من عنده هو .. وهو مثل بروميثيوس يتحدى السماء في سبيل الانســان .. يحاول أن يضع قوانين جديدة ، ويقدم نفسه كمنقذ لديه وسيلة الخلاص (٤٠) .

ان مشـــكلة أبطال الاغتراب هى فى الحقيقة تمثل مشكلة معظم المثقفين فى معظم بلاد العالم الثالث ، اذ يعى ذاته ولا يكتفى بالوعى ، بل يجاهد فى سبيل خلق هذه الذات ، ويتمثل هذا فى مظاهر الاحباط والاغتراب الذى يعيشه المثقف والذى يعانى من التبعية . ومن هنا يكون دور المثقف هاما وحاسما لاعادة صياغة مجتمعه والتحرر من التبعية ، وتحقيق العدالة الاجتماعية وتجاوز الاغتراب والعمل على تثقيف وتعليم الشعوب كى تمارس حياة ديمقراطية حقيقية .

لقد فقد حمدى انتمـــاءه الاجتماعى ، وايمانه الدينى وأخذ وحده يواجه العالم كله عاريا ، أعزل ، وأصبح ميتا على قيد الحياة شغله الشاغل أن ينتقم من الناس جميعا ، من طبقته ، من كل من دفعوا به الى هذا المصير لقد أقسم أن يصنع المستحيل كى يتخلص من سم المخدرات ، ومن تبعيته المرضية لها ، ومرة ثانية يعود الى دنيا الناس ليقتص منهم .

حمدى : خارجع على العالم تانى زى الوحش ....

ولكن هل استطاع حمدى أن يواجه العالم ؟ . لنر أولا كيف واجه المعلم رمضان تاجر المخدرات الذى قهره بسمومه ، والذى يعد المحور الثالث فى الصراع .

ففى الوقت الذى أصبح فيه حمدى مدمنا للمخدرات ، نجده قد فقد جزءا كبيرا من ارادته ، ومن كرامته أيضـــا ، دفعه هـذا الفقد الى الاحساس باللامبالاة ، ولكن بعد أن أدرك أن هناك هوة ينحدر اليها نتيجة الادمان ونتيجة سلبيته ، تحرك تجاه الموقف الايجابى بعد أن سمع قصة السجين السياسى ، وهنا يكون حمدى مستعدا لاتخاذ خطوة أكثر فاعلية نحو ذاته .

حمدى : .... حا أقتله (يعلو صوته بسرعة) حا أقتل الكلب اللى حطم حياتى ، الكلب اللى جاب الحشيش والأفيون والحقن لغاية البيت .. حاأقتله الكلب رمضان ... الليلة حاآخلى الجبل دم (٤١) .

وقد يكون فى هذا الموقف بعض سمات الميلودراما فى شخصية حمدى كما يرى الدكتور على الراعى (٤٢) ، ولكن البطل مهدد فى الواقع – كسمة للمثقف المقهور والمهدد دوما والتى تتردد كثيرا فى بعض كتابات كتاب المسرح المصرى ، والمثقف المقهور قد ينساق الى فترة ، ولكنه يتدارك سوء موقفه فيرفض – وهذا التهديد هو الذى يخلق ما نسميه اليوم « بالاثارة » (٤٣) ، فحمدى مهدد من المعلم رمضان والذى يعد أحد محاور الصراع ، بل هو محور رئيسى ، لأن على أساس هذا الصراع وهذا التهديد الذى يخلق الاثارة ، يتطهر البطل من الذلة التى وقع فيها ، وهى ادمانه للمخدرات ، اعتقادا منه بأنها الخلاص ، وبأنها ستنقله الى عالم وردى مقبول ومحتمل :

رمضان : (يمسك حمدى من خناقه) اسمع ياواد .... بكره الصبح تكون العشرين جنيه عندى ، والا أقطع خبرك ، ولا أخلى الدبان الأزرق يعرف سكتك .

حمدى : بكره .. خليها يومين والا ثلاثة على ما أتدبر .

رمضان : (ينقض عليه) اسمع يا ابن ... ، أنا باخد الفلوس دى أوديها للمعلم الكبير ، ولو تأخرت عليه يوم ، حكومتك كلها ماتقدرش تحمينى .. فاهم ؟ حاندبح فى المقطم واندفن ولا مين درى ولا مين سمع ، ادفع خمستاشر بدال عشرين وأنا أكمل لك .. والله على كل حال احنا مستنيينك (٤٤) .

ويمتلك حمدى قوة الارادة التى كانت مفتقدة فى فترة تعاطيه للمخدرات ، فيمتلك القدرة على قولة لا . لقد قالها قبل ذلك فى الوظيفة ، وقالها لفؤاد زوج أخته الذى يريد أن يزنها على ميزان القبانى كسلعة ، وقال لا لشقيقه طالب الطب الذى أراد أن يخرجه من أزمته عن طريق التهديد .

وها هو حمدى يقول لا للمعلم تاجر المخدرات ، عندما ضغط عليه ليتزوج بالقوة من احدى تاجرات المخدرات وليكون ستارا لها ، لقد تحول حمدى لأنه ادرك أن سقوطه هذا سيجره الى جريمة ضد نفسه ضد مجتمعه ، وتحول الى انسان يحاول أن يجيب عن السؤال ، (أنا واقف فين وفى صف مين) ومع ذلك لم يمتلك حمدى القدرة على الفعل رغم وعيه

الواضح بالأسباب والمسببات ، وادراكه بأن الثورة ان لم تتحول الى فعل ثورى ، أصبحت مجرد نوع من السخط العاجز والانفعـال الغاضب ، وهل السبب يرجع الى أعصابه المريضة ، أم عجزه الجنسى نتيجة ادمانه المخدرات ، أم ارتباطه بأمه وأخته ، وتركه زوجته حسنية ؟

ان لهذه الأسباب جميعها دخلا بمأساة البطل ، وان لهذه العوامل أثرها المباشر فى نفسه عن طريق ردود الأفعـال التى يعيشهـا تجاه صراعاته مع الجميع ، مع أبيه من قبل أن تبدأ المسرحية ، وأمه وأخته وأخيه وزوجته ومديره فى العمل والمعلم رمضان ، بما يؤدى ذلك كله الى اغترابه على أكثر من مستوى ٠

لقد استطاع حمدى على الأقل أن يحاول فى تخطى هذه العقبات التى وقفت فى طريقه ، وأولى هذه العقبات سطوة تأثير العائلة ، وسطوة تأثير المعلم رمضان ، فعندما انتصر حمدى على رمضان ، انتصرت ارادته القوية بعد معاناة كثيرة من أجل التخلص من سيطرة المخدرات عليه ، واستعبادها له ٠

لكنه رغم ذلك ظل يبحث عن هدفه ويختار طريقا محددا بعد أن عاد يمتلك قوة الارادة أمام استعباد الأفيون له ٠

حمدى : (يخرج عود ثقاب ويذيب الأفيون فى القهوة ببطء) ٠

حسنية : عنك انت ٠

حمدى : لا ٠ دى من الطقوس ـ طقوس عبادة اله اسمه الأفيون (يرمى عود الثقاب : ثم يقترب بالفنجان من فمه حتى لا يصبح بينه وبين شفتيه الا القليل ، يفيض على وجهه حزن عميق ، ثم حقد ومرارة ، وببطء شديد يعود بالفنجان دون أن يذوقه ، يمد يده الى أقصاها ، ويسكبه على الأرض) (٤٥) ٠

لقد استطاع حمدى أن يهزم كل أنواع الاستعباد التى قهرت جسده وروحه والتى كانت سببا فى عذاباته وهروبه واغترابه ، ولكنه لم يكتشف حتى نهـاية المسرحية ، الطريق لحياة أفضل صحة ، فتنتهى المسرحية ومازال حمدى وحيدا يبحث عن هدف حياته ٠

حمدى : مفيش حل وسط ـ مبقاش حل وسـط ، أنا واقف فين وفى صف مين ؟ (بحزن عميق) مفيش حل وسط (يتجه الى الجمهور) أنا والله ما ساومت ولا خضعت ، انما كنت بابحث عن الايمان ، كنت بدور على هدف (يكاد أن يبكى) وأنا حلاقى هدف (٤٦) ٠

ان حمدى كبطل تراجيدى صغير يحمل فى داخله أكثر من نقطة ضعف وكلها تؤدى به الى الخطأ المأساوى ، فعندما اعتقد بأن الأفيون هو الملاذ والراحة هرب اليه بارادته ، وباختياره فلم يجبره أحد قهرا على تناول المخدرات ، فحمدى ضحية قدرته على الاختيار ، وهو المسئول ، ولقد اختار طريق المخدرات ، ولقد أخطأ فى الحكم ، اذ ظن أن المخدرات هى الطريق الأصوب ، وأدرك بعد فوات الأوان أنها أحد المعوقات لحريته مثل بقية المعوقات التى صادفته فى واقعه .

ومن هنا يقوم حمدى بشن الحرب على الأفيون الذى أعاق طريق حريته ، والذى قضى على قدرته على المواجهة ، وتكون قصـــة السجين السياسى بمثابة لحظة التنوير لدى بطلنا حمدى والتى أعطته دفعة روحية أنارت له طريقه فصمم ضــد ارهـــاب المعلم رمضان (اللى عنده سل ماركمش) .

ان حمدى بثورته على الواقع ، وان كانت ثورة مستحيلة ، لأنه لم يكن مؤهلا ولا مسلحا للقيام بهذه الثورة ، لقد أراد بشكل رومانسى أن يغير النظام ، فكسره النظام ، بل سحقه النظام ، ويتمثل الخطأ هنا فى تصديه لمعركة غير مؤهل لها ، اذ تصور أن التغيير الاجتماعى يحدث بطريقة ســحرية ، لقد تجاوزت ثورته الحدود المعقولة ، من ثورة على النظم الاجتماعية والاقتصادية ، الى ثورة على الوضــع الانسانى ذاته ، فتحطم وانهزم .

اننا نلاحظ بعض الجوانب المأساوية فى شخصية حمدى بطل مسرحية الدخان ، ولكنه رغم ذلك لم يرق لمستوى البطل التراجيدى الكامل ، رغم وجود الخطأ المأساوى ، وتوافر عناصر الصراع التى يواجهها البطل ، وان كانت واقعية غير غيبية ، لكن النهاية التى أنهى بها ميخائيـل رومان المسرحية ، ليست نهاية مأساوية ، وذلك راجع الى أن شخصية حمدى ليس لها وضع واحد تستقر عليه ، كما يقول الدكتور على الراعى :

> **فهو دون كيشوت يدخل معارك وهميــة مع نفسه ومع الناس . وهو الثــائر الرومــانسى الذى يصر أن يبلغ اقصى الحدود ـ سخطا على الأرض ومن فيها ، وما فيها ، وعلى الوضع الانسانى كله ، بل على الكون وما حوى ، وهو الفوضوى الذى لا يقر أى نظام والذى يقف ضد كل نظام وضد كل حكومة ، وهو الثائر الاجتماعى الذى يرى الشر وسببه ، ويعرف طريق الخلاص منه ، حمدى هو كل هؤلاء ، وليس أيا من هؤلاء (٤٧)**

والواقع أننا قد نشفق على بطلنا عندما يسقط ، ولكن سقوطه لم يدم ، فالبطل يدرك عيوبه ونواقصه ، ويحاول اصلاحها ٠ كما أن سقوط حمدى لا يتبعه نهاية مأساوية ـ باستثناء الارتياح النفسى وعندما تخلص من استعباد الأفيون له ـ ، ومن ثم لا نستطيع أن نطلق على حمدى بطل الدخان بطلا مأساويا كاملا ، لأن به بعضا من الجوانب المأساوية ، واختفت الجوانب الأخرى ٠

ان مأساة حمدى ليست فقط ، تعبيرا عن ضياع المثقف واغترابه ، فقط بل هى مأساة طبقة بأسرها ٠ « فالعصر الحديث ليس عصر الأشخاص المتميزين المحدودى الملامح ، بل عصر الفرد الضائع فى غمار الناس ٠ ان الفرد فى عصرنا لا يمكنه أن يطمع فى اخضـاع العـالم لقوة شخصيته ، ولذلك فهو فرد بلا ملامح ٠ وعندما تعطيه وجها أو اسما ، فنحن نعطيه شيئا لا يقدم ولا يؤخر فى وجوده (٤٨) ٠

ان المسرحية قد كشفت أهميـة الربط الفنى بين المعاناة فى الواقع الاجتماعى ، المتجسدة فى معاناة الجماعة ككل ، ولأن « الفرد نتاج حتمى للبيئـة المحيطـة ، فـان الخـير والشر يكمنـان فى المجتمع ، وليس فى البشر » (٤٩) ٠ ففى مسرحية الدخان يتمثل الشر فى مجتمع حمدى ، والذى لم يكن شريرا بطبعه ، بل هو « يحاول أن يقيم توازنا بين الفعل والحرية ، هذا الحلم الذى مازال أجمل أحلام الانسان ، وأجمل ما وعد به » (٥٠) ، ولكن حمدى بطل الدخان يفشل فى أن يقيم هذا التوازن ، وهذا أيضا خطأ مأساوى ٠ لأن حمدى يبحث عن شكل ما من أشكال الحرية ، ويحاول أن يحقق ذاته من خلال محاولة الحصول على هذه الحرية ، لكنـه يفشل فى الطريق للوصول اليها ، فيحاول أن يعيـد حساباته ، وأن يقيم نفسـه بعدل ، ويكون دماره فى هذه المحاولة « مين أنا ؟ وايه أنا ؟ ٠٠ وايه اللى حايحصل للعالم لو مت ؟ مفيش ، أنا فى السوق تمنى خمستاشر جنيه ٠٠ أيوه أنا رخيص خالص » (٥١) ٠ وحول هذه النقطة يقول أرثر ميللر :

> اذا ما ثبت ان المأساة نتيجـة لرغبـة الانسان فى تقييم نفســه بعدل ، فان دماره خلال تلك المحاولة يدلل على وجوده خطأ أو شر فى بيئتــه ٠ وهنا بالضبط تكمن اخلاقيـة المأساة ودرسها ٠ فاكتشاف قانون اخلاقى وهو جوهر المأساة ، ليس أبدا اكتشافا لأشياء مجردة أو ميتافيزيقية ٠
>
> ان الحق فى المـأساة شرط للحياة ، يمكن للشخصيـة الانسانية من خلاله أن تزدهر وتحقق ذاتها ٠ اما الخطأ ، فهو

الوضع الذى يكبت فيه الانسان ، ويفسد تدفق عاطفيته وغريزته المبدعة .

ان المأساة تثور . وهكذا يجب ان تفعل ، عندما تشير باصبعها البطولى الى عدو حرية الانسان . وهنا يغدو الاندفاع نحو الحرية ، الصفة التى تسمو بنا ،والتساؤل الثورى حول البيئة المستقرة هو ما يخيف . فليس هنالك من شيء يمنع الانسان العادى من أفكار وأفعال كهذه (٥٢) .

وهكذا تكون محاولة حمدى فى الدخان ، أن يقيم نفسه بعدل ، مكتشفا أن الشر فى بيئته ، مما يدفعه للثورة على هذا الشر ، ولكنها ثورة مستحيلة ، لأنه اونسان مغترب ، وهنا يكمن الخطأ فى ممارسته لثورة ، مقضى عليها منذ البداية ، لأنه غير مسلح بأسلحة الثوار ، فهو مقاتل رومانسى أعزل ، يواجه واقعا شرسا ، اغترب عنه حمدى ، وتصارع معه لتقويضه ، وتقويض نظامه التحكمى ، رغم ما تحمل من معاناة .

لقد صورت الدخان ، الحياة بما فيها من متناقضات محيرة ، وهى تسعى فى نفس الوقت الى توسيع ادراك المتفرج ، وتمكينه من رؤية الجوانب المتعددة للأشياء ، حتى يرى الأشياء على حقيقتها ، فعليه أن يصل الى مستوى معين من الموضوعية ، وهو أمر شاق ، ما يكاد يتتبع أحداث المسرحية حتى يتمثل نفسه فى البطل أو غيره من الشخصيات ، فتضيق الزاوية التى ينظر منها الى أحداث المسرحية ، ولا يرى الا جانبا واحدا من المشكلة ، وهنا ربما يفقد المشاهد أو القارئ حماسه للبطل . وحتى يضمن الكاتب مشاركة المتلقى ، يلجأ الى المتناقضات ، يعرضها جنبا الى جنب بطريقة معينة ، فيروح مثلا يظهر البطل فى موقف يثير الاعجاب ، ثم يظهره فى اللحظة التالية فى موقف آخر يثير السخرية منه ، فلا يكاد المتلقى يبكى مع البطل ، حتى يضحك عليه أو يشمئز من سلوكه .. تماما كأبطال الكوميديا السوداء .

ولأن التراجيديا قد ماتت واندثرت فى العصر الحديث ، فان الجمهور البورجوازى يفضل طابعا توفيقيا لأخلاق الطبقة الوسطى ، كما يرى أرنولد هاوزر ، اذ يقول :

ان الطابع التوفيقى لأخلاق الطبقة الوسطى ونظرتها غير التراجيدية الى الحياة ، أدت الى جعل العالم الحديث يقدم للتراجيديا مادة أقل مما كانت تقدمه العصور السابقة فالجمهور البورجوازى الحديث يحب ان يشاهد مسرحيات لها نهاية

سعيدة ، أكثر مما يحب أن يشاهد تراجيديات عظيمة مفعمة بالآلام (٥٣) ٠

ان حمدى بطل الدخان يتشابه مع شخصية بيرانجيه ، في مسرحية الخرتيت ليونسكو ، لقد بقي بيرانجيه وحده الانسان الوحيد في عالم الخراتيت ، ليكون بمثابة الضمير الحي الواعي المستنير وسط كائنات مجهولة ، أرادت كلها أن تتشابه ففقدت آدميتها وانسانيتها فاذا كان بيرانجيه يمثل عزلة الانسان اليوم ، واغترابه ، فان حمدى بطل الدخان يحاول أيضا ألا يتنازل أو يخضع منتميا الى عالم الخراتيت ٠

لقد وضحت وتحددت قدرة الانسان على ضوء النظريات والاكتشافات العلمية ، وبدأ الانسان يعرف حدود طاقته ، وهو ما لم يعرفه أو يعيه حمدى بطل الدخان ، ومن ثم كانت سقطته ، وأصبحت بطولته تختلف عن البطولة التراجيدية القديمة ٠ انه عبد للعادة ، والضرورة الاقتصادية والوعي الطبقي ٠

فحمدى بطل من عامة الناس ، شخصية عادية وصغيرة ، يعاني كثيرا من نقائص الواقع المحيط به ، يعاني من التخلف الاجتماعي في مجتمعه ، يعاني من رواسب الماضي بما فيه تخلف ، وآثار استعمارية ، « ومن ثم فان موقفه على الأرجح ٠ موقف الانسان المتمرد على واقعه العاجز عن الانتماء له (٥٤) ، ونظن أن حمدى بطل الدخان هو نموذج للبطل البورجوازي ، بما فيه من تناقضات يرفضها ، كما يرفض مجتمعه ، انه البطل المغترب ، بطل الكوميديا السوداء ، الدخان ٠

٣ ـ مسرحية بلدى يا بلدى • للدكتور رشاد رشدى

تتساءل مارجورى بولتون ، الى أى حد يجب أن يتمسك الكاتب بحرفية التاريخ ؟

فالكاتب المسرحى الذى يكتب تمثيلية تاريخية ، لا يزال مطالبا باختيار الحوادث ذات الأهمية الكبيرة من الناحية المسرحية ، ثم القيام بربط هذه الحوادث ربطا مقنعا حتى لاتكون التمثيلية أقرب الى سجل اخبارى ، منها الى مسرحية بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة (٥٥) •

فالكاتب المسرحى ، لا ينقل التاريخ نقلا حرفيا ، ولكنه يختار منه الأحداث الهامة ، التى تشكل مراحل تحول فى حياة الأمم والأفراد ، على اعتبار أن الفن اختيار ، فانه يربط هذه الأحداث من خلال رؤية شخصية ، وموقف فكرى واجتماعى ، فتأتى صياغته ذات رؤية جديدة تحمل فى خطوطها العريضة أحداث الماضى بقدر ما تحمل فى مضمونها واقع الحاضر •

وعندما طرح رشاد رشدى مسرحية بلدى يا بلدى أمام جمهوره لم يتمسك بحرفية التاريخ ، بل اختار الأحداث التى لها أهمية كبيرة من الناحية المسرحية ، فانه « لا يلزم أن تكون المسرحية التاريخية تعبيرا مستترا عن أمور جارية فقط ، ولكنها أعمال تستمد قيمتها من محاولة اكتشاف جذور الحاضر فى الماضى (٥٦) •

فمعظم كتاب المسرح عندما يلجأون الى أحداث الماضى ، انما فى حقيقة الامر يتحدثون عن الحاضر ، « فالحقيقة التاريخية ذريعة لاضفاء طابع

الاحتمال على الأحداث الجارية فى المسرحية » (٥٧) ، على اعتبارأن الأحداث التاريخية قد وقعت فعلا ، ومن هنا يكون ذكر هذه الأحداث التاريخية قد أضفى عليها طابع الاحتمال ·· ولكن الارديس نيكول يرى رأيا مخالفا فيقول :

ربما يكون حافز اختيـار التاريخ مبعثه أنه لا أمل فى الدنو من الصفة التراجيدية ، الا بتناول قصة من الزمن البعيد· فمن الواضـح أن نفس الدوافـع التى تقود بعض المؤلفين الى اختيار أحداث تاريخية فعلية ، تغرى آخرين بالاستدارة الى الأسطورة القديمة (٥٨) ·

وتؤكد هذا الرأى ، وتتفق معه أوديت أصـلان ، حيث تقول « ان الاحترام الذى تحس به تجاه الأبطال ، يزداد كلما ابتعدوا عنا ، فيجب أن تنظر الى الشخصيات المأساوية نظرة تختلف عن تلك التى تخص بها عادة الشخصيات التى نراها عن قرب » (٥٩) ·

وعلى هذا يكون الكاتب المسرحى محقا عندما يلجأ أحيانا الى التاريخ محاولة لاضفاء طابع الاحتمال على الأحداث والشخصيات ، كما أن نظرتنا الى هؤلاء الأبطال الغـابرين ، ستكون نظرة تقدير واجـلال لهم كأبطـال مأساويين ·

فاذا نظرنا الى مسرحية بلدى يابلدى للدكتور رشاد رشدى ، من هذا المنطلق ، فاننا نلاحظ ذلك الاسقاط السياسى الواضح ، رغم مايلجأ الكاتب الى الابعاد الزمانى ، حينمـا يرجع بالمسرحية الى فترة الحمـلات الصليبية على مصر منذ ثمانمائة عام ·

والكاتب يقدم المأساة على مستويين ، يحـدث كلاهمـا فى الماضى ، فوقت المسرحية الأساسى ، أو حاضرها ، وهو ماض بالنسبة للمشاهد ، يتعرض لابعادين زمنيين من الداخل · فأحداث المسرحية التى يفترض انها الأساسية ، والتى نكتشف أنها مجرد اطار لتقديم التيمة الأساسية ، تحدث بعد موت السيد البدوى ــ بطل المسرحية ــ بمائة عام ، وبمناسبة مولده ·

ثم يغوص بنا الرواة والمنشـدون الى الماضى ــ فى داخـل الماضى السابق ــ الى حياة السيد أحمد البدوى ومأساته ، فى عصره ·

ان مأساة البطل أحمد البدوى ، ليست فقط مأساة فرد ، بل هى أيضا مأساة شعب ، فحيـاة السيد البدوى هى رسالته ، ورسالته بقدر خصوصيتهـا ، هى فى نفس الوقت ، تحمل قدرا من العموميـة ، يود لو يوصلها الى جموع الشعب ·

والمحاولة فى حد ذاتها ، ثم فشلها فى النهاية ، هى المستوى العام لهذا البعد الزمنى ، هذا من ناحيـة ، أما على المستوى الزمنى الأول فان المؤلف يقدم نفس الظروف ، وكأنه يقول ان التاريخ يعيد نفسه ، فأمام كل شخصية فى الماضى ، شخصية أخرى تقابلها فى الحاضر ، بل وتشبهها فى الشكل ، والتسمية الى حد كبير • أى أن المؤلف نوع على الشخصية فى زمنين مختلفين لدرجة أنه أيضا نوع على شخصية السيد أحمد البدوى ، بشخصية مقابلة هى شخصية الفتى الهمام ، أو البطل الثانى ، متولى •

ولدينا فى المسرحية ، شخصية الملوانى التى تسامت فوق حـدود الزمان والمكان ، تتحرك عبر الأماكن والأزمان فى المسرحية بحرية تامة ، شخصية لا عمر لها ، يتنقل من الماضى الى الحاضر ، ويسقط على المسرحية نغمة عامة يغلب عليها الأسى والاجهاض •

ويبحث الملوانى فى وسط هذا الاجهـاض والاحبـاط ، فى وسط الظـلام عن بلده الضـائع فى ظل التسيب والقهر ، وتكون فى حاجة الى رسالة النور ، فتجىء رسالة أحمد البدوى ، محاولا أن يوقظ الهمم ، يريد أن يبدأ بتحرير الانسان أولا ، قبل أن يحرر الآخرين على الانسان أن يحرر نفسه ، فهو يقول لتلميذه متولى ، فتى الغربية الهمام الذى استعد بجيش كبير ، وجاء الى السيد البدوى يطلب الاذن منه بالسماح له بالتوجه الى القاهرة ، ليخلصها من فساد وقسوة الوزير الأرمنى بهرام الذى يعيث فى الأرض فسادا •

السيد البدوى : الجيش لا يكفى •• ربمـا استطـاع تحرير الأرض من الغزاة ، ولكنه لا يمكن تحرير أصحاب الأرض ان شيئا ما قد انطفأ فى قلوب الناس ويجب أن يشتعل ، عندئذ لن يستطيع التتر أو الروم أو قوى الشر كلها أن تقف أمامكم (٦٠) •

وكما تنبأ السيد البدوى مبكرا ، بأن الظلمة اذا استمرت تعودتها العين ، يقدم لنا رشاد رشدى العـديد من المشاهد ، يصور فيهـا الناس وعيونهم قد تعودت الظلمـة ، فهم يقابلون صرخات الشيخ خلوصى الذى يحاول أن يشجعهم ضد بطش المماليك ، والذى يحاول أن يفتح أعينهم على أنهم أصحاب الأرض الحقيقيين ، فينصرفون عنه الى الفرجة على ألعاب الحاوى أبو الدهب ، والتى تثير ألاعيبه التافهة اهتماما يفوق اهتمامهم تجاه كلمات الشيخ خلوصى حول المستعمر الغـازى ، وهذا كله يعطى رسالة السيد البدوى أهميتها وضرورتهـا ، بل ويضعها فى مكانها الصحيح كشىء لابد منه لايقاظ الناس •• ولكن فى هذا الجو من الضياع تغيب الحقيقة •

ابو الذهب : (بصوت غال موجها كلامه لخلوصي ولكن كأنه يحدث نفسه)
افتكرت الحلم ، كنا ناس كتير في بيت كبير له سور طويل ، بصينا ولقينا تعابين بتقفز السور وجاية علينا ، الناس لطمت خدودها ..
قلتلهم ما تخافوش أنا حاسحركم حاخيركم .. قالوا لو عملتنا تيران أو قطط أو فيران برضـه حيلعنونا .. قلت : طب بصوا .. بصوا لقوا نفسهم تعابين .. واللى كانوا جايين ياكلونا وقفوا ساكتين محتارين ، ما احنا بقينا زيهم ، وماحدش عارف مين من مين (٦١) .

فالصراع المتمثل بين فكرة السيد البدوى عن العدل والحرية والحق ، وبين الواقع المظلم الذى يعيشه المجتمع الاسلامى فى مصر تحت قسوة الظلم المملوكى فى الداخـل ، والقهر الصليبى فى الخـارج ، هو نفسه الصراع القـائم بين ايمـان الشيخ قمر بدعوته ، وبين سقوطـه فى شراك الغواية المتمثلة فى فاطمة بنت برى . وهو نفسه الصراع بين حلم متولى فى الحرية والدولة ، وبين واقع هذه الدولة التى حققها متولى ، فقضت على فكرة الثورة فى داخله . وهو نفسه الصراع الدائر بين رغبة الملوانى فى اصلاح حياته الخاصة ، وفى التوفيق بين ولديه المتعاركين دوما والمختلفين أبدا ، وبين هلعه وخوفه على بلده التى قد هزتهـا الفتن وفرقتها المحن ، وهو نفسه الصراع الدائر بين أبى الذهب الحاوى وزوجته ، وهو تقريبا نفس صراع حسن الفطايرى وبحثه عن زوجته عجيبة السائرة بجواره وهو لا يعرف ، وهو صراع يتكرر بتنويعات مختلفة فى المسرحية .. وهو على كل حال .. صراع يهدف الى بلورة عدة أفكار ذات طابع سياسى ، أفكار عن العلاقة بين الفكرة الثـورية فى واقعنـا النظرى ، وبين انحراف هذه الفكرة عنـدما تصطدم بالواقع التطبيقى والعملى ، وعن ضرورة الحرية وأهميتها بالنسبة للقيادة والجمـاهير على حد سواء ، أو بمعنى آخر عن جدل العـلاقة بين الفكرة والتطبيق ، وتأثر كل منهما بالآخر ، وعن أثر المفهوم الثورى فى الدين وقدرته على صنع الكثير فى الواقع الاجتماعى والسياسى ، وعن أهمية أن يكون القائد نموذجا للقاعدة فى فكره وسلوكه ، فلقد مل الناس الوعود .. والشعارات الطنانة وأصبحوا يحلمون بالفعل .

والمسرحية تطرح قضية تحرير الذات ، تخليصها من سلبيتها حتى تتمكن من تحرير الآخرين ، ومن ثم الأرض ، وتطرح ضرورة السعى الى الجماهير وليس انتظارهم يسعون لنا .. ان تحرير الأرض من المحتلين لن يتحقق الا بتحرير أصحاب الأرض من القيود التى تعوق حركتهم . كما أن المسرحية تشير للوجه القبيح والنتائج الضارة لوجود الانتهازيين ومراكز القوى حول مواقع الفكر الثورى وتعطيلهم لمسيرة التطور ، برغبتهم الدائمة فى الارهاب وطمس الحقائق ، لأنهم يستفيدون دوما من تغيير الحقائق .

والفكرة الأساسية فى مسرحية بلدى يا بلدى ، تتمثل فى طبيعة موقف جماهير الشعب المصرى من عمليات الضغط والقهر التى عاشها وأسلوبه الخاص فى تجاوزها والتغلب عليها ، ومن هنا يأتى فهم رشاد رشدى للحظة المأساوية التى عاشتها مصر والأمة العربية ، مصورا أسباب الهزيمة والنصر . مصورا أن الهزيمة ظلام والانتصار نور ، فكأنه على المستوى ، اللونى ، والكونى ، اتخذ الصراع بين النور والظلام ، كمعادل للصراع بين النجاح والفشل أو الهزيمة والانتصار . « فقد جعل صورة النور والظلام تمثل الموتيفه الأساسية ،فرسالة سيدى أحمد البدوى تحدد منذ البداية ، على أنها رسالة نور يهدف من ورائها الى فتح أعين المسلمين ، بعد أن اعتادت أعينهم الظلمة الكئيبة (٦٢) ، ويؤكد هذه النظرة السيد البدوى نفسه فى حواره مع فتى الغربية الهمام الثائر متولى .

السيد البدوى : ... ان شيئا قد انطفأ فى قلوب الناس ويجب أن يشتعل عندئذ ، لن يستطيع التتر أو الروم أو قوى الشر كلها أن تقف أمامهم .

متولى : أنا معك يا سيدى .. ولكن الأمور تسير من سىء الى أسوأ .. وكلما ساءت الأمور زاد تواكل الناس وأمعنوا فى الاستسلام .

السيد : ... ربما كنت على حق ، فاذا طالت الظلمة تعودتها العين واستحالت رؤية النور (٦٣)

والجميع ركن الى التواكل ،فاستبدت الظلمة واستسلم الناس . والغريب أن أحمد البدوى رغم هذا التحول الذى يمر به النور الذى يشع من مقره ، لا يعرف أن السطوحيين يحجبونه ويمنعونه عن الوصول الى هدفه بصورته الحقيقية ، وتجىء اللحظة التى يفتح فيها سيد أحمد عينيه على هذه الحقيقة لتمثل نفس اللحظة التى يأخذ فيها قراره بالصمت .

لقد أدرك سيدى أحمد البدوى — متأخرا — أن رسالته لا تصل بحقيقتها الى الناس ، وأن نوره قد تحول الى ظلام عم مريديه « ويجىء هذا الاكتشاف بالنسبة له تأكيدا للصورة الأساسية للصراع فى المسرحية ، اذ انه يتحدث عن رسالته أو ما أراد ، وما وصل منها فعلا على أساس من النور والظلام » (٦٤) .

السيد : اذهبوا فلا شأن لى بكم بعد الآن . النور فى قلوب الناس ، الذى كنت أظن أنكم بصرتموه فرأوه .. ولكنكم أطفأتموه . فعمت البصائر .. وعم الظلام .. والنور الذى وهبنى الله ، كنت أظن أنى أعطيته للناس ، ولكنكم عنهم حجبتموه حبستموه فى صدرى

ولن يراه أحد ، وإذا لم يره غيري فكيف أراه ؟ كيف أراه ؟ سوف تشتد الظلمة ، وكرب المسلمين ، والكفار المعتدين (٦٥) .

ويمكن القول ان الاحتكاك بين الخير والمتمثل في السيد البدوي ، والشر المتمثل في الذين يحجبون نوره عن الناس ، يرمز غالبا الى الصراع الدرامي في المسرحية أو بمعنى آخر يرمز للجدل الدائم والقائم بين النور والظلام .

ونرى وفقا لجو الاجهاض المسيطر على المسرحية ، والاحساس المأسوى السائد فيها ، ان الظلام أو الشر ، لابد أن ينتصر . فالمقدمات تؤدي الى النتائج ، فالجو العام الكئيب ، وتواكل الناس ، وعدم قدرتهم على الفعل ، وجشع السطوحيين ، ووجود المستعمر فى داخل البلاد ، واغتراب السيد البـدوى عن مريديه ، وتحول متولى دون أن يعلم ، الى ملك غير متوج ، كل هذه المقدمات لابد أن تصل الى النتيجة المنطقية وهى انتصار الظلام .

وكون المؤلف قد جعل النور ينتصر ، لأسباب قد ندركها أو لا ندركها، فيه مغالطة كبيرة ، وانتصار زائف ، لأن النهاية التى ظهرت بها المسرحية لا يمكن أن تكون هى النهاية الحقيقية التى كتبها المؤلف ، لأن البناء الدرامى فى المسرحية لابد أن يعتمـد على منطق الضرورة والاحتـال ، فاذا كان الواقع مجهضا فلابد وعلى المستوى الفنى أن تنتهى المسرحية بصـورة مجهضة وليس العكس .

فبعد أن تعم الظلمة كل شيء فى مسرحية بلدى يا بلدى ، ويتجسد الخراب والضياع والاغتراب فى مشهد يعد من أفضل مشاهد المسرحية ، اذ ينزل السيد البدوى من خلوته فوق سطح الشيخ ركين ليواجه الناس ويحثهم على الجهاد فى سبيل الدين والوطن ، فلا يجد الا أرواحا ضائعة ، مخدرة ، اغتربت عن عالمها الواقعى ، حيث لا تعرف أو تتعرف على السيد الامام نفسه ، بعد أن حجبته الأساطير ، وحجبت حقيقته عنهم ، فيشعر سيدى أحمد البدوى ــ والمشاهد أيضا ــ بالاغتراب ويحس أنه أغرب الغرباء لقد اغترب عن مجتمعه ، وان كان مسئولا الى حد كبير الى ما صار اليه حال الناس ، لأنه اعتكف عنهم ، ولم ينزل لهم ، فاغتربوا عنه دون أن يدرى ، فحينما يخطب فيهم لا يعرفونه ، وعندما يخبرهم بحقيقته ينكرونه ، لقد تحول البـدوى فى نظر النـاس الى شيء أكبر من الانسان ، قد تحول الى أسطورة .

متولى : (صارخـا) ايها النـاس ليس هذا أحمد البدوى ، انه ليس كما صوروه ، لقد حجبوه عنكم ، سجنوه (٦٦) .

وهنا تأتى لحظة اكتشاف السيد البدوى لحقيقة صورته عن نفسه ، وعند الناس ، لقد كان يظن أن صورته عند الناس ، هى صورته عن نفسه لأنه لم يدرك بعد اختلاف الصورتين ـ لخطأ فى الحكم ـ فيكتشف أن صورته عند الناس تختلف كثيرا عن صورته عن نفسه بمقدار الاختلاف بين الأسطورة والواقع ، وعندما يحاول ـ متأخرا بعد فوات الأوان ـ أن يوقظهم ، ويعرفهم بحقيقته كانسان ، والتى حولوها الى أسطورة ، يفشل .

وهنا يمكن القول ان رشاد رشدى قد التزم الى حد كبير البناء الأرسطى فى رسم شخصية السيد البدوى التراجيدية ، اذ وفق فى جمع لحظة الاكتشاف والانقلاب فى آن واحد .

ان جوهر المأساة فى مسرحية بلدى يتمثل فى الانسان الذى يفقد النور ، فالسيد البدوى يعمل منذ البداية على أن تصل رسالة الحق الى الناس ولكنها لا تصل ، أى أنه لا شىء يتحقق ، ولأنه أخطأ الطريق دون أن يدرى ، فيدرك متأخرا وبعد فوات الأوان المفارقة الأساسية بين ما ترغب ، وبين ما يتحقق بالفعل ، بين ما نريد أن نكون وما هو كائن بالفعل .

السيد : نحن يامتولى لا نصنع ما نريد ، لأننا لانملك أن نكون ، ولأن من حولنا هم الذين يصنعوننا ، هم الذين يملكون أن نكون ، أو لا نكون كما يريدون ، ففيم اذن الصمت وفيم نكون ، وفيم السير ، والحركة ، والصمت أجدى والسكون (٦٧) .

ان حالة الاجهاض التى نلمسها فى بلدى يا بلدى تتعرض الى تغيير فى مركز الثقل ، فالتركيز على منبع ذلك الشلل عند السطوحيين ، كطبقة من الانتفاعيين الانتهازيين ، والذين يمثلون مراكز القوى المختلفة حول السيد البدوى ، أو محاولة مقصودة للامعان فى التنكر والذى يوازيه الامعان فى الامتلاك والمنفعة ، والذى يحقق تلك الصورة المجهضة ، وهو فى نفس الوقت يعطى للمسرحية الامكانية المباشرة للاسقاط السياسى .

وفى المسرحية يسود جو الاجهاض والاحباط نتيجة لعدم النضج السياسى عند ناقل الرسالة من السطوحيين ومتلقيها من بسطاء الناس المغيبين ، وليس عند صاحب الرسالة ذاته ، فالعيب اذن عيب التطبيق أو التنفيذ ، وعلى المستوى الفنى فى المسرحية عيب التوصل . فأحمد البدوى يأتى برسالة يعرف حدودها وقدراتها ، لكن الخطأ المأساوى لديه يتمثل فى عدم المعرفة ، أو عدم الوعى بحالة الجدب الموجودة فى المجتمع الذى ينقل اليه رسالته .

وهنا تكمن براءته السياسية ، فتجيء نهاية المسرحية بمثابة لحظة تنوير يدرك فيها أحمد البدوى حالة الجدب ، لكنه رغم ذلك كشخصية دينية قبل أن يكون ثائرا سياسيا ، لا يفقد براءته السياسية - وهذا ما يجب أن تشير اليه نهاية المسرحية كنتيجة منطقية لمقدمات بناء الشخصية دراميا ، والتى جاءت نهاية المسرحية محملة بمغالطة فى بناء الشخصية دراميا ، وجاءت نهاية المسرحية نهاية تصالحية مقحمة .

يتمثل الخطأ المأساوى عند أحمد البدوى كشخصية تراجيدية ، وفى حسن النية والثقة المطلقة ، وعدم متابعة الرسالة بين الناس ، لأن الذين عهد اليهم صاحب الرسالة ، بحملها وتوصيلها الى الشعب يفشلون فى ذلك عن عمد ، بل يحرفونها ليجعلوا صاحبها الانسان ، أسطورة فوق مستوى البشر ، وعملية التحريف هذه تعود على طائفة السطوحيين بالنفع الكثير ، الذى يتوقف لو استيقظ الناس ، لو أدركوا ورأوا النور الذى يريد البدوى توصيله اليهم .

ان السيد البدوى فى مسرحية بلدى يا بلدى مسئول عما وصل اليه الناس ، التى تعودت عيونها الظلمة الى درجة جعلها تهرع الى النور بمجرد رؤيته ، لا للسير على هديه كثائر سياسى ، بل للاتكال عليه كأسطورة دينية .

والخطأ هنا بقدر ما هو خطأ فردى لدى السيد البدوى ، هو أيضا خطأ جمعى ، يتمثل فى اللامبالاة الغريبة عند الناس ، والتى يقابلون بها الخطر الداخلى والأجنبى معتمدين على بركات رجل الدين والذى بالغوا فى رسم صورته على أنه أسطورة وليس انسانا مثلهم . ان خطأ الجموع يتمثل فى تواكلهم واعتمادهم على القول الغيبى ، دون ادراكهم لقيمة الفعل الذى ينبثق من ارادة الوعى العقلى .

الراوى : الناس ياسادة ياكرام ، نايمين فقدوا الاهتمام عايشين بس علشان ياكلوا ويشربوا ويضحكوا ويلعبوا (٦٨) .

ان التواكل واللامبالاة وعدم النضج السياسى وعبودية النفس ، وتخرتت الانسان ، كلها عوامل اصطدم بها السيد البدوى الذى كان همه أن يحرر الانسان ، فيلقى بتساؤلاته ولا مجيب .

السيد : لم يضعف الانسان ؟ لم يصبح جسدا بلا روح ، لم يصبح فما مفتوحا كفم الحيوان (٦٩) .

وتقع مسئولية الاجابة على تلك التساؤلات على عاتق الشعب نفسه ، الذى ألقى بمصيره وهمومه على عاتق السيد البدوى ، والذى يتحمل أيضا

جزءا من المسئولية عندما أتاح الفرصة باغترابه ، لتلامذته الذين شوهوا صورته وحرفوا تعاليمه وقدموه للشعب على أنه :

الراوى : صاحب كرامات ومعجزات ، وهدفهم من كدة ان الناس تلجأ اليه ، وتتكل عليه ، وتترك أمورها بين أيديه ، وطبعا : بين ايدين تلاميذه ومريديه ، فيصبح كل واحد من السطوحيين له كرامات ومعجزات تمام زى سيدى أحمد الامام ، وده اللى حصل وكان ياسادة ياكرام (٧٠) ٠

وينوع الكاتب المسرحى على نفس التيمة ، على مستوى آخر بين متولى فتى الغربية الهمام وأتباعه وحاشيته ٠ والذى تؤكد قصته مع أتباعه ، صحة ماقاله أحمد البدوى من قبل ، فان من لم يحرر نفسه أولا لن يكون باستطاعته أن يحرر غيره ، والتيمة على نفس مستوى الماضى ، فحينما ينجح متولى التلميذ المخلص للامام فى الاطاحة بحكم الوزير الأرمنى بهرام ٠ ويتولى هو الوزارة بنفسه ، بغية الاصلاح وتحرير البلاد من الظلام والفساد، يتكرر معه نفس ما حدث مع امامه ، وهو فى هذا أكثر براءة من امامه البدوى ، وهنا أيضا مكمن الخطأ ٠ اذ تتحول حاشيته هى الأخرى الى طائفة من المنتفعين اللذين يتناسون ثوريتهم الأولى ، ويتحولون بالفعل الى مماليك جدد يخشاهم الناس ويختفون أمامهم كلما مرت مواكبهم ٠

وهنا يكون متولى تنويعة على شيخه ، فكلاهما أفرط براءته لا يعرف ما يحدث لرسالته ، وكيف تقتل وتصل للناس مشوهة على يد الأعوان ، والحاشية الانتهازية ٠

ومن هنا جاء التركيز فى المسرحية على دور المتسلقين من مراكز القوى لحجب الحقيقة عن الناس ، ولكننا نعلم أن الأعوان دوما من اختيار الحاكم ، وعليه تقع المسئولية على الزعيمين السيد البدوى ومتولى ٠

وتكون لحظة الاكتشاف بالنسبة لمتولى ، فى نفس قسوة اللحظة التى يكتشف فيها السيد البدوى ما حدث ، ولحظة الاكتشاف هذه بالنسبة لهما ، هى لحظة الادراك ، أو لحظة فقدان البراءة ، وهكذا يفتح أحمد البدوى عينيه ، بعد فوات الأوان ليرى المأساة كاملة ، والظلمة التى اشتدت وقد أرادها نورا ، فيشتد احساسه هو الآخر بالظلام ، اذن مأساة أحمد البدوى ومتولى واحدة ٠

متولى : الناس ! الناس لا تلوث أحدا نحن نلوث أنفسنا بأيدينا هذه ٠ لقد حكمت لأزيل كرب المسلمين ٠ فماذا حدث ٠ بيدى هذه زدت كربهم كربا ٠ فهل هذا ذنب الناس ؟

السيد : ذنبك أنت ؟

متولى : نعم ذنبى ·· وليس ذنبى ·· فكيف يصنع الانسان ما يريد ، والذى يتحقق طول الوقت عكس ما يريد · فى الوقت الذى كنت أظن أنى وفرت القوت للناس، كانت المجاعة تقتلهم بالآلاف ولقد رأيت الناس بنفسى تفر أمام رجالى ، كما لو كانوا وباء ·· أتعلم يا سيدى لماذا ؟ لأن رجالى الأحرار الثوار أصبحوا من أمراء المماليك ، جئنا لنقضى على الأفاعى فأصبحنا أفاعى تأكل الناس (٧١) ·

وتأتى الدهشة عندما تكون كل هذه المقدمات قد تحولت فجأة ودون مبرر الى مصالحة بين القيادة والشعب والذى تحول فجأة الى ثائر مدرك ·

فاطمة : ··· وستسمع الناس ما تقول ، وغدا وبعدغد وفى كل زمان ·· وسيعرفون ·· ما لا يعرفون الآن ، وستكون ياسيدى لا كما صورك ، بل كما أنت ، كما كنت دائما ·· لا تعيش لنفسك · ولكن للبشر أجمعين ·· تجاهد مع المجاهدين ، وتئن مع المظلومين ، واذا ألم بك كرب ، فذلك لأن الكرب ألم بالمسلمين ···· ولا تظن ياسيدى أن أحدا يستطيع أن يحبس النور مهما طال الزمن·· فالنور دائما يجد طريقه الى الناس وينتشر (٧٢) ·

ان نهاية المسرحية بهذه الطريقة ، تبدو شاذة وغريبة ، اذ كيف ينتصر الحق ، دون فعل وقوة تسانده ، وكيف ينجح متولى فى جمع الشعب وهزيمة الكفار والقضاء على مراكز القوى أيضا، كيف تتحول هذه النهاية وذلك الاحساس المأسوى الى انتصار ايجابى ، والناس هم هم لم يتغيروا والظلمة مازالت ، وقوى الشر على الأبواب والنفوس مازالت خائفة وسجينة ولم تتغير ·

الراوى : ···· الجانى ماهواش الجانى ، والحرامى طلعته شريف ، والشريف عملته حرامى والمجرمين رايحين جايين أحرار فى الدنيا : والسجون بالمظلومين مليانه (٧٣) ·

لقد عرضت المسرحية المأساة بكاملها ، بفساد الأوضاع المتفشى ، وبقدر ما تكون مأساة فرد هى مأساة شعب والاحساس المأسوى ، نشعر به تجاه هذا الشعب وتجاه قواده مثل سيدى أحمد البدوى والفتى الهمام متولى فى مسرحية بلدى يا بلدى ، آخذين فى اعتبارنا ماتضمنته المسرحية من اسقاطات سياسية ·

والخطأ المأسوى فى المسرحية على مستويين ، مستوى فردى يتمثل فى

القيادة ، سيدى أحمد البدوى ومتولى ، ومستوى جمعى متمثل فى الشعب الذى تواكل على الامام فى كل شيء .

ومن هنـا يمكن القول ان البطل سواء كان فردا ، أو مجموعا فى مكونة نقطة ضعف أو عيب يؤدى به الى النهاية المأسوية .

فعلى مستوى الفرد نجد السيد البدوى والفتى الهمام متولى كلاهما يمثل مركزا ساميا على المستوى الدينى عند السيد البدوى ، اذ انه يمثل قيادة دينية ، بما لها من سمو المكانة ورفعة الشأن أى أن الطبقة الاجتماعية عند البدوى ، والمركز الاجتماعى أكبر من الانسان العادى ، ومن هنا ضمن البدوى كبطل تراجيدى ، عظامية الشخصية .

وعلى نفس المستوى يمثل البطل الصنو الفتى الهمام متولى مستوى القيادة السياسية وهو أيضا فى مركز اجتماعى أكبر من الانسان العادى ، لكن الملاحظ أن الاثنين يسقطان فى نفس الخطأ المأسوى الذى له أكثر من جانب . الجانب الأول : يتمثل فى البراءة السياسية لدى البدوى والفتى متولى ، أى انهما نزلا معترك الحياة السياسية غير مؤهلين ، أو مسلحين بأسلحة رجل السياسة ، والجانب الثانى : هو انفصـال السيد البدوى ومتولى عن جمـاهيره ، أو بمعنى أكثر دقـة . اغتراب السيد البدوى عن المكان الحقيقى للنضال فى وسـط الجماهير ، دون ادراك منه بخطورة اغترابه الاجتماعى ، فاغتربت عنه الجماهير أى انفصلت القيـادة عن جماهيرها ، ونفس الخطأ قد تكرر لدى متولى ودون وعى منه ، اذ عمدت مراكز القوى الجديدة أن تسقطه مأساويا .

ان السيد البدوى ومتولى كليهمـا جاءته لحظـة التنوير ، وأدرك المأساة بعـد فوات الأوان . ولم تخدعنا اطلاقا تلك النهاية التصالحية والمتفـائلة والمقحمـة على العمـل ، لأن الواقـع مأساوى ، ولا بد أن تكون النهاية مأساوية لخطأ فى القيادة .

أما الخطأ الجمعى فيتمثل فى تواكل الجماهير وغيابهـا عن الفعل ، مما يؤدى منطقيا الى انتشار الفساد ودخول الاعداء الى أرض الوطن ، فلن تنفع كرامات البدوى فى طرد العدو . ومن هنا كانت النهاية المأساوية على مستوى الفرد والمجموع .

فرغم أن البطل اتخذ اسم السيد البدوى وهو اسم له مركزه من القداسة الدينية المصرية ، الا أن مكونه الذاتى من ناحية الخطأ المأسوى والطبقية الاجتماعية وحرية الارادة فى ارتكاب الفعل ولحظة الادراك التى تاتى متاخرة ، والنهاية المأسوية ، كلها توشى بمكون ذاتى لبطل تراجيدى غير مصرى على الاطلاق .

مراجع وهوامش

الفصل الثانى

(١) د. لويس عوض ، أسطورة اوريست والملاحم العربية (القاهرة : دار الكاتب العربى ، ١٩٦٨) ص ١٩٣ ، ١٩٤ .

(٢) د. شكرى عياد ، تجارب فى الأدب والنقد (القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧) ص ٦٩ .

(٣) د. عبد القادر القط ، « الزير سالم بين السيرة والمسرحية » ، مجلة المسرح ، عدد ٤٨ ، ديسمبر ١٩٦٧ ، ص ٥ .

(٤) ألفريد فرج ، مسرحية الزير سالم (القاهرة : دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧) ص ٢٤ ، ٢٥ .

(٥) المسرحية ص ٣٦ .

(٦) المسرحية ص ٢٨ ، ص ٢٩ ، ٣٠ .

(٧) المسرحية ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٨) المسرحية ص ٧٥ ، ص ٧٦ .

(٩) المسرحية ص ١٢٢ .

(١٠) المسرحية ص ٧٧ ، ٧٨ .

(١١) المسرحية ص ١٢٣ .

(١٢) الزير سالم بين السيرة والمسرحية ، مرجع سابق ص ٥ .

(١٣) المسرحية ص ٦٧ .

(١٤) المسرحية ص ١٢٢ .

(١٥) المسرحية ص ٥٤ .

(١٦) المسرحية ص ٩٧ .

(١٧) آرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣) فقرة ١٤٥٣ أ ، س ٧ ـ ١٢ .

(١٨) المسرحية ص ١٧ .

(١٩) المسرحية ص ٦٢ .

(٢٠) المسرحية ص ٩٦ .

(٢١) المسرحية ص ١٢٥ .

(٢٢) ميخائيـــل رومان ، مسرحية الدخان ، الزجاج ، سلسلة مسرحيات عربيـــة (القاهرة : دار الكاتب العربى ، فبراير ١٩٦٨) ص ٤١ .

(٢٣) مسرحية الدخان ، ص ٢٣ .

(٢٤) مسرحية الدخان ، مرجع سابق ص ٢٨ .

(٢٥) المسرحية ، ص ٣١ .

(٢٦) المسرحية ، ص ١٠٠ ، ١٠١ .

(٢٧) المسرحية ، ص ٢٣٦ .

(٢٨) المسرحية ، ص ١٠٠ .

(٢٩) المسرحية ، ص ١٠٠ .

(٣٠) المسرحية ، ص ١٠٢ .

(٣١) المسرحية ، ١٢٩ ، ١٣٠ .

(٣٢) المسرحية ، ص ١٣٤ .

(٣٣) المسرحية ، ص ١٠٣ ، ص ١٠٤ .

(٣٤) المسرحية ، ١٢٨ .

(٣٥) المسرحية ص ٦٥ .

(٣٦) المسرحية ، ص ١٠٠ .

(٣٧) المسرحية ، ص ٤١ .

(٣٨) أمير اسكندر ، « المثقفون والصراع ضد القهر فى مسرحيات ميخائيل رومان » ، مجلة المسرح ، عدد ٣١ ، يوليو ١٩٦٦ ، ص ٢٠٠ .

(٣٩) مسرحية الدخان ، مرجع سابق ، ص ١٠١ .

(٤٠) روبرت بروستاين ، المسرح الثورى ، ترجمة عبد الحليم البشلاوى (القاهرة : الهيئة العامة للتاليف والنشر ، بدون) ص ٢١ ، ٢٢ .

(٤١) مسرحية الدخان ، مرجع سابق ، ص ٥ .

(٤٢) د٠ علي الراعي ، مسرح الدم والدموع (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مطبوعات الجديد ، ١٩٧٢) ص ١٩٦ ٠

(٤٣) بيير آجيه توشار ، المسرح وقلق البشر ، ترجمة د٠ سامية أسعد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١) ص ٣١ ٠

(٤٤) مسرحية الدخان ، مرجع سابق ص ٤٥ ، ٤٦ ٠

(٤٥) المسرحية ، ص ١٢٤ ، ١٢٥ ٠

(٤٦) المسرحية ، ص ١٣٦ ٠

(٤٧) مسرح الدم والدموع ، مرجع سابق ، ص ١٩٤ ٠

(٤٨) انظر : د٠ شكري عياد ، مجلة الكاتب ، السنة السابعة ، العدد ٧٢ ، مارس ١٩٦٧ ، ص ١٤٥ ٠

(٤٩) د٠ علي الراعي ، فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحاني (القاهرة : دار الهلال ، ١٩٧١ عدد رقم ٢٤٨) ص ١٤٥ ٠

(٥٠) روجيه جارودي ، ماركسية القرن العشرين ، ترجمة نزيه الحكيم (بيروت : مكتبة الآداب ١٩٦٧) ص ١٧٠ ٠

(٥١) مسرحية الدخان ، مرجع سابق ، ص ٥٤ ٠

(٥٢) آرثر ميللر ، « المأساة والانسان العادى » ، ترجمة رياض عصمت ، مجلة المسرح ، عدد ٦٨ ، ديسمبر ١٩٦٩ ، ص ٦٤ ٠

(٥٣) آرنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، جـ ١ ، جـ ٢ ، ترجمة د٠ فؤاد زكريا (القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١) ص ١٠٥ ٠

(٥٤) د٠ أحمد ابراهيم الهوارى ، البطل المعاصر في الرواية المصرية (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠) ص ٤١ ٠

(٥٥) مارجورى بولتون ، تشريح المسرحية ، ترجمة ، دريني خشبة (القاهرة : الأنجلو المصرية ، ١٩٦٢) ص ١٢٣ ٠

(٥٦) تجارب في الأدب والنقد ، مرجع سابق ، ص ١٤٩ ٠

(٥٧) د٠ عبد الرحمن بدوى ، ترجمة فن الشعر لأرسطو ، هامش رقم ٣ (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣ ، ط ٢) ص ٢٧ ٠

(٥٨) الارديس نيكول ، المسرحية العالمية ، جـ ٥ ، ترجمة د٠ نور شريف (القاهرة : المصرية للتأليف والترجمة ، مارس ١٩٦٦) ص ١٩٤ ٠

(٥٩) أوديت أصلان ، في المسرح ، الجزء الأول ، ترجمة د٠ سامية أسعد (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٠) ص ٢٠٨ ٠

(٦٠) د٠ رشاد رشدى ، مسرحية بلدى يا بلدى (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٨) ص ٢٥ ٠

(٦١) مسرحية بلدى يا بلدى ، المرجع السابق ، ص ١٥٥ ٠

(٦٢) د٠ عبد العزيز حمودة ، مسرح رشاد رشدى (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ـ ١٩٧٢) ص ٢٧ ٠

(٦٣) مسرحية بلدى يا بلدى ، مرجع سابق ، ص ٢٥ ، ٢٦ ٠

(٦٤) مسرح رشاد رشدى ، مرجع سابق ، ص ٢٨ ، ٢٩ ٠

(٦٥) مسرحية بلدى يا بلدى مرجع سابق ، ص ٢٣٠ ، ٢٣١ ٠

(٦٦) المسرحية ، ص ٢٢٨ ٠

(٦٧) المسرحية ، ص ٢٣١ ، ٢٣٢ ٠

(٦٨) المسرحية ، ص ٣٧ ٠

(٦٩) المسرحية ، ص ٤٣ ٠

(٧٠) المسرحية ، ص ٥٠ ٠

(٧١) المسرحية ، ص ٢١٩ ٠

(٧٢) المسرحية ، ص ٢٣٢ ٠

(٧٣) المسرحية ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ ٠

الفصل الثالث

البطل فى المسرح الشعرى

١ ـ الفتى مهران

عبد الرحمن الشرقاوى

نشرت هذه المسرحية وعرضت فى عام ١٩٦٦ ، فى أحد عشر منظرا ، وكتبت بالشعر الحديث ٠

فى مسرحية الفتى مهران يتلمس عبد الرحمن الشرقاوى موضوعا يدور حول شخصية « بطولية شعبية » (١) ، يعبر من خلالها عما يدور فى الواقع ، وما يعانيه من احباط نفسى ، لعدم القدرة على الفعل الايجابى، وصرف اهتمامات الناس عن واقعهم ، الى « حروب خارجية » (٢) لا شأن لهم بها فى تطوير وطنهم ، والاستعانة بالانتهازيين والمنافقين لضرب الأصوات التى تنادى بتجاوز المصالح الشخصية ، والالتفات لبناء الوطن٠٠ فتدب الفرقة بين صفوف أبناء الوطن ، فيقضى كل منهم على الآخر ، ويعمل على تصفيته ، فيصفو الجو فى النهاية للأمير صاحب المؤامرات ، الذى يتربع وحيدا فى النهاية على كرسى الحكم ، لا منافس ولا معارض ٠

ان مهران ابن للأرض والشعب ، نموذج تتمثل فيه الأمانى والأحلام، يحمل فى داخله قوة فكرية وروحية ، ويعمل على تأكيد العدل والحرية بين أبناء أمته ، حتى لو أدى ذلك الى الاستشهاد ٠

مهران : ٠٠٠ هكذا نحن شققنا فى صخور الجبل الصلد بيوتاً ، وأقمنا فيه دولة تفرض العدل ، وتحلم بحياة فاضلة ٠٠ وهى تبنى بالمودات علاقات البشر ، وورثنا من تقاليد الصعاليك العظام ٠٠ وأخذنا من تعاليم الفتوة ، واتخذنا من على والحسين مثلين فى النضال الحر من أجل انتصار الحق والحكمة والعدل ٠٠ وتحقيق السلام ٠٠ ثم الاستشهاد من أجل الذى نؤمن به (٣) ٠

ويرى الناقد رجاء النقاش أن الفتى مهران ، بقدر ما كانت شخصيته مستوحاة من الجو التاريخي فى عصر المماليك ، فانها أيضا مستوحاة من كل الأبطال الشعبيين الساخطين على السلطة الظالمة · ولعل أقرب هؤلاء الأبطال الى ذاكرتنا ، هو أدهم الشرقاوى (٤) ·

ان شخصية مهران تعد « محصلة لشخصية البطل المصرى » (٥) الذى أبدعه الشعراء الشعبيون المجهولون ، مثل الظاهر بيبرس ، والزير سالم وعلى الزيبق ، وهناك الكثير من معانى الفتوة فى شخصية مهران ، فهو شجاع وقوى ، مخيف للأعداء ، ويبعث الأمان فى الأصدقاء ، وهو بانفصاله عن المجتمع ليعيش فى دولته التى أقامها ورفاقه فوق صخور الجبل ، أشبه بصعاليك العصر الجاهلى ، الذين انفصلوا عن مجتمعهم رفضا لتقاليده ، ولتحقيق التوازن بين الطبقات ، فكانوا يسرقون من الأغنياء ، ثم يوزعونه على الفقراء ، كنوع من العدل الاجتماعى ·· ومن أشهرهم الشنفرى ، وعروة بن الورد ، وتأبط شرا ·· لقد كانوا شعراء وفرسانا ·· والفتى مهران ورفاقه ، بهم الكثير من صفات الصعاليك ·

وقد يجسد الخيال الشعبى صورة البطل الشعبى النموذج ، بصورة بطولية مبالغ فيها ، فيرفعه فوق مستوى البشر العاديين ، الى مصاف الآلهة أو أنصاف الآلهة ·· قوى وجبار ·· لاينهزم أبدا ، ولكن عبد الرحمن الشرقاوى اقترب منا ببطله ، وجعله انسانا عاديا مثلنا ، فرأينا أنفسنا فيه كبطل وعادى فى نفس الوقت ، يحلم بأحلامنا ، الصغيرة ، لكنه يتجاوزنا بالقدرة على الفعل ، والعمل ورفاقه ، على تحقيق الحلم ، من أجل انتصار الحق والعدل والحرية · ففى شخصية مهران نجد العنصر الواقعى ، فهو يعيش نفس التجارب الحياتية التى نعيشها ، وما فيها من عثرات وانتصارات ، يفرح ويحزن ، يحب ويكره · فهو انسان عادى جدا ، نموذج لبطلنا الحديث ، الذى يحمل فى داخله كما هائلا من البراءة ·

مهران : ··· وستغمر الضحكات أصداء النواح

وتختفى كل الذئاب ·· وينتهى عصر العذاب ···

··· والقلب يهجع حالما تحت الظلال بقدوم أعياد الحصاد (٦) ·

لكن فتاة الحى سلمى ، تمتلك وعيا أكثر ادراكا من بطلنا مهران ، فهى تدرك براءته الزائدة ، فى تعامله مع متناقضات الواقع ، وتخشى استمراريته فى أحلامه الرومانسية ·

سلمى : هذا التفاؤل كله بالرغم مما حولنـا ، هو خدعة بلهاء تعمينا من الأشـــواك

في طرقاتنا ...

بل يزحف الزمن الرهيب ، بجنوده .. بظلاله .. بسجونه ..
هو ذاك يقبل يا فتى ليحول الدنيا بما فيها الى سجن كبير..وليجعل
المستقبل البســـام مصيدة الرجال الحالمين .. فاذا بكل خوالج
النفس الأبية .. مثقلات في الصدور .. لا شيء منطلق .. وحتى
الحب يجســد خائفـــا لاينطلق .. لا شيء في هذا الأفق ..
غير الأنين (٧) .

وتبدأ هنـا أخطـاء بطلنا .. فمهران حالم .. ومتفائل ! وبريء براءة كاملة . وتدرك سلمى خطورة براءته ، وتتوجس من شر ، لابد آتى ، فالقوى المضادة للثورة ، والعدل ، لاترضى أن يســود العدل ، وتشمل الطمأنينة جميع الناس . ان هذه القوى المضـادة ، والتي يتزعمها الأمير وبطانته من محترفي السلطة ، تستخدم كل الأساليب ، لتقويض أحـلام وآمال الشعب ، ولتفرض سلطانها وسلطتها على الجميع ، حتى ولو بالخديعة لتنفيذ ارادتها الذاتية على حساب ارادة الشعب .

الأمير : ... تعـلم أن الشرف خديعـة .. عملة ضعفاء العقـل ..
ملك أبله (٨) .

ويدور الصراع في المسرحية ، ضد ارادة دولة تحكم الناس بالقهر والجوع والسجن ، ممثلة في الأمير وأعوانه من جهـــة ، مستخدما كل أساليب الخداع والاغراء والتحايل ، ومن جهة أخرى مهران ورفاقه ، حيث ارادة الحق والعدل والحرية .

والأمير يمارس أساليب كثيرة للايقاع بمهران ورفاقه من الفتيان ، الى الركوب للحياة الرحبة الهانئـة فيخمد فيـه جذوة الوطنيـة والارادة الثورية . وقد يلجأ الأمير الى الخديعة ، مثلما فعل مع مهران نفســـه ، حينما استقدمه الى قصره ممنيـا اياه ، بأن ينصبه قائدا للجيش ، وأن يغرقه في حيـاة رخوة هانئة .. حتى ينسيه حيـاة الرجولة والشجاعة والفتوة الكريمة .

ان الصراع في المسرحيـــة ـ كما يقول عبد الرحمن الشرقاوي ـ يحدث دائما بين ما هو منبثق ، وبين ما هو منهار ، وهذا الصراع هو الذي يصنع أحيانا مأساة الأبطال ، على اختلاف سلوكهم ، حسب شخصياتهم ، وتكويناتهم النفسية ، والاجتماعية واحساسهم التاريخي (٩) .

فالصراع الدرامي ، يعتمد أساسا على ممارسة الارادة الواعية لشخوص المسرحية ، حسب موقف كل شخصية وتكوينهما وتراثهما وثقافتها .. ولنضرب مثلا لذلك ، بتنويعة أخرى على الصراع . بين القاضي بجير ، وحسام تابع الأمير .. حيث يزجر حسام القاضي بجير ، وهو يزحف على بطنه لقاء حصوله على دنانير الأمير .. فيتوقف بجير ، ليفضح حسام .. ويؤكد أن كليهما .. يزحف على بطنه وينحني .. وان اختلفت أشكال المهانة .

بجير : (يرمي بالكيس جانبا ويواجه حسام بغضب مفاجيء) .
ماذا تعرف عني أنت ؟ أفلا تركع بالساعات وراء الأبواب المغلقة ..
وتخرج للناس مهيبا ترفع رأسك ! تدغدغ أطراف الكلمات الكبرى .
عن شرف العهد .. ونبل الفارس ! وبهذا ترضى عن نفسك ، نساء
العالم يعشقنك ، ورجال القصر جميعهم يحترمونك ..
مع هذا .. من أنت ؟ .. أجبني ؟
الثروة .. منحتك القوة .. والقوة تمنحك الحق .. حق شرس ذو أظفار (١٠) .

فبجير كمثقف مقهور لا يقبل مبادىء الكرامة من فاقدها ، فكيف وحسام تابع ، فقد كرامته من زمن ، أن يعلمها لبجير . ، وهنا تظهر بوضوح ارادة بجير الواعية ، وادراكه لسقوطه ، عند صراعه مع الأطراف الأخرى .

ثمة عقدة ، قصد اليها الشرقاوي من خلال اصطدام الطبائع والأفكار لشخصياته ، قاصدا خلق جو خاص يغمر فيه متلقيه ، دون التركيز على عقدة معينة شأن الدراما التقليدية . ذلك أن العقدة في الدراما الحديثة تظهر مختلطة في ثنايا أحداث المسرحية وشخوصها غير حافلة بمبدأ محاكاة الفعل الأرسطي الذي يجعل المسرحية خاضعة لترتيب منطقي ، طارحا أزمات الحياة الواقعية ، وحوادثها في عمل واحد له بداية ووسط ونهاية ، وانما تعرض الأزمات في شكل لايخضع لترتيب منطقي تماما كما في الحياة الواقعية ، اذ ان الحياة خليط من المتناقضات .. كل ذلك من شأنه أن يدفع المتلقي الى المشاركة في القضية المطروحة أمامه ، عن طريق تلك الصدمة الفكرية ، والتي تجعله يفكر بعقله فيما طرحه الكاتب ويتخذ منه موقفا رافضا عامدا على تغيير المطروح نحو الأفضل ، ومستوعبا الدرس التعليمي التي طرحته المسرحية ، فيرفض أية قيمة سلبية أو انهزامية تمارسها الأبطال في المسرحية .

يرفض المتلقي تنازل مهران .. لأن في تنازله تكمن سقطته ، وموته

المعنوى كبطل ومناضل وثائر . ان مهران بتنازله يكون قد سقط فى نظر رفاقه ، وفى نظر المتلقى أيضا ، لأنه خان تعاليم الفتوة .

أسامة : مات الفتى مهران يوم ترنحت خطواته للقصر تنتظر الغنائم (١١)
وتكمن المفارقة العجيبة ، فى أن الفتى مهران نفسه ، قد حدد منذ
البداية شروط اللعبة من قبل ، فالتنازل معناه الموت .

مهران : (للجميع) اذا صرت يوما الى خائر من دعاة التنازل ، إذا ما غدوت
ذليلا يساوم أو يتهاون فلا تتركونى .. بعهد الفتوة لاتتركونى ..
بل فاقتلونى (١٢) .

ولكن الفتى مهران .. المثال .. قد سقط ، ومات معنويا ، لأنه هادن الأمير .. وكأنه حقق أطماع مى زوجته ، التى تحلم بالمكاسب الذاتية ، لها ولأطفالها ، كنموذج بورجوازى يفضل المصالحة ويتقى السلامة ..

مى : ... لم لا تساير عصرك .. لتعش كغيرك ، اسبح مع التيار ..
انك لست تعرف ما يكون ، اصنع كما الرجال الأذكياء الآخرين ..
تلن الحياة لما تريد (١٣) .

ويرفض مهران فى البداية ، لكنه يستجيب ـ بعد ذلك ـ ربما لوجود عيب أو نقص كامن فيه ، وربما لاستعداده أصلا للتنازل ، وما رفضه فى البداية الا نوع من المكابرة .

ان قبول مهران لمسايرة روح عصره ، والسباحة مع تيار الهزيمة والخيانة ، انما يقترب الى حد ما استجابة مكبث لقتل الملك دنكان ، .. فكلاهما لديه الاستعداد فى داخله ، ليقوم بسقطته ، والتى تتمثل فى الطموح الزائف . وما مى عند مهران الشرقاوى ، أو ليدى مكبث عند مكبث شكسبير ، الا محرك للفعل ، أو نقطة هجوم ، وجدت صداها عند كلا البطلين .

فمهران حقق ارادة مى ، لتنهزم ارادته ، ويذهب الى قصر الأمير ، وهو لا يدرك أن هناك مؤامرة تنسج خيوطها للقضاء عليه ، يخطط لها الأمير وقاضيه بجير .

بجير : ... لا تجعل من مهران شهيدا يامولاى .. يحج الناس الى قبره
ويقيمون على ذكره ، تذكر انك أنت قتلته .. لصرنا نحن قذى فى
العين .. ولن يذكرنا التاريخ ..

ليست حياتنا يا مولاى ، لكيلا يصبح أسطورة ، لنشوهه ، ولنسقطه
من الأعين فلندفعه من عليائه كي يتحطم .. هو تمثال فليتهشم ...
لنلوث صفحة مهران .. وصلابته ..

سيعرض عنه كل الناس .. ويستفشون ثيابهم ان مر عليهم
ليعذب من تحقير الناس .. فهو رهيف الاحساس (١٤)

والى حد كبير نجحت خطة بجير والأمير فى تلويث صفحة مهران ، ولقد كان لمهران دور كبير فى تحمل المسئولية عن فعلته ، فلم يجبره أحد فى التعامل مع الأمير وأعوانه والتخلى عن شرف الفتوة ـ تحت أى ستار ، أو ادعاء للمهادنة أو الالتفاف داخل العدو ـ فقد سقط عندما ذهب وبارادة كاملة وحرة ، الى قصر الأمير ، ولم تنجح محاولات فتاة الحى سلمى فى رده عن مهادنة الأمير .

سلمى : (تندفع الى مهران مستعطفة) يافتى الفتيان لاتذهب الى قصر الأمير .

ولكن مهران لم يجد بدا من الاستسلام مبررا أهمية ذهابه الى أعدائه مرتكبا الخطأ المأساوى دون ادراك لفداحة الجرم ، انه قصور فى الحكم يودى بالبطل الى النهاية المأسوية .

لقد تفرق الأصدقاء رفاق الفتوة من حول بطلنا الذى حاد عن الطريق الثورى ، والذى دعا من قبل الى قتله ان صار خائرا من دعاة التنازل ، ولأنه قد تنازل فانه يعتبر فى عداد الأموات على المستوى المعنوى ، اذ يخطىء فى التقدير ، ويذهب بارادته الى قصر الأمير .

مهران : ان هذا لهو الحل الوحيد ، انه الطريق لاخيار الآن فيه .

سلمى : سيدى لا تتنازل .

مهران : عشت عمرى كله ضد التنازل .. غير آنى الآن مضطر اليه .

سلمى : سيدى لا تتنازل .

مهران : سوف أغدو قائدا للجيش ، لا يستمع الجيش لأمر غير أمرى (بأهمية) وبهذا سأقود خير فرسان الأمير ..

ثم أمضي بهم أفتح أبواب السجون لرفاقي في جماعات الفتوة .

سلمى : (شبه ضارعة) سيدى لا تتنازل .

مهران : (مستمرا فى الدفاع) ثم نمضى وحشـــود الناس ياسلمى الى الساحل المحتل ٠٠ كى نجيلهم عنه ٠٠ ونمضى بعد هذا للحدود ٠٠ بحشود وحشود ٠

سلمى : سيدى لا تتنازل ٠

مهران : (بضيق) ذاك يا سلمى هو الحل الوحيد ٠٠ فاذا ٠٠

سلمى : (تقاطعه) أنت تحلم : انهم لن يتركوك ٠
لن يطيعوك ٠٠ أتفهم ٠٠ لن يكونوا أبدا من أصدقائك ، انهم يا فتى الفتيان فرسان الأمير ألفوا كرهك ٠٠٠ ٠٠٠ سيدى لا تتنازل ، لا تناور ان هذا كله ضد طباعك (١٥)

لقد كان مهران يهدف من هذه المنــاورة هدفا نبيلا كما يدعى ، ربما ، ولكنه ليس مؤهلا لأن يسلك هذا الطريق ، فهو ليس طريقـــه ، لقد سقط مهران لأنه أساء التقدير ولم تكن الظروف المحيطة فى صالحه ٠ ويرى عبد الرحمن الشرقاوى أن الفتى مهــران فى ضـعفه كان ضـحية للظـروف الاجتماعيــة التى أحاطت به ، ولكن مساومتـــه لم تكن قدرا محتوما ، فهو مسئول عنها ٠ مسئول عن هذا الموقف الذى اختاره ، موقف المساومة ، ثم التنازل تحت وهم المناورة ، ليكسب الشعب ٠ لكنه كان يناضل بغير اسلحة ولهذا انهزم ، وفى هذه الظروف كلهـــا نستطيع أن نحدد مدى مسئوليته (١٦) ٠

لقد ســار مهران فى تنازله للأمير شوطا كبيرا وبارادته ، ولابد أن يكمل الشوط ، ليحقق الأحلام فى تخليص البلاد وقيادة الجيش ، لكنه سيظل يحلم ، ولتظل براءته وســوء تقـديره دون وعى منه ، انه يسرع نحو نهايته ، وسيكتشف مأساته وتأتيه لحظة التنوير ، لكن بعد فوات الأوان ٠

الأمير : ستبقى هاهنا تكتب شعرا فى سجايانا ٠٠٠ ستبقى هاهنا حتى تكفر عن خطاياك التى سلفت ، وحتى تعلن للناس بأنك تبت عما كان فى الماضى ٠

مهران : (مذهولا) الفخاخ السوداء ملء طريقى ٠٠٠ ٠٠٠ واذن فالأمر ما كان ســـوى مصيدة لى يا أمـير ، ليقول الناس انى تابعـك ليقول الناس انى خنت ماضى جميعــه ، وعهــودى مع فتيـــان الحمى (١٧) ٠

وهنا فقط تأتى مهران لحظة الادراك ، فيفقد براءته ، ويدرك مأساته ويصل الى لحظة الاكتشاف ٠

الأمير : ان تكن ترفض ما أعرضه .. فلتنصرف .. انصرف .

مهران : أنصرف ! بعد أن شوهتني .. أنصرف .. هكذا مثـل شحاذ فقير .. عندما يطرد من باب الأمير (١٨)

هكذا تنـازل مهران وانهزم أمام دسائس الأمير ورجاله ، ومهران هنا بطل يشعر بمسئولية شخصية نحو ما في الحياة من فظائع صارخة ، وهو يكافح الى تغيير تلك الحياة ، ولكنه يدرك في مرارة ما في نفسه من ضعف ، ويحس بعجزه فيندور فيسقط في اليأس أو ما يشبه الجنون ، مثلما تفعل أبطال تشيكوف .

لقد هادن نوعية لا تهادن بل تناور ، ومهران لا يجيد المناورة فسقط ، لا للؤم فيه ولا خسة ، لكن لضعفه في اساءة التقدير ، وفي عدم ادراكه لقوانين اللعبة ، لقد تعامل بشرف الفارس مع أناس غير شرفاء ، لقد نزل ميدان السياسة غير مسلح بأسلحتها ، ولبراءته الكاملة في التعامل بنبل انتهى نهاية مأساوية ، ومات موتا معنويا ، والذى يعد كتنويعة على موت السلطان على المستوى المادى بواسطة الأمير وأعوانه .

ولم يكن التنازل أو المهادنة هو السقطة الوحيـدة للفتى مهران ، بل سقط قبل ذلك ، عندما تسللت لفؤاده النزوات نحو حليلة صديقه المسكين هاشم ، عندما أحب سلمى الغجرية ، لقد وقع في قبضة الحب لأنه كان شاعرا وفنانا قبل أن يكون ثائرا ، ولكن الحب بالنسبة لمهران نقطة ضعف تهدده بالانهيار ، وهو حب يجلب عليه العار ، ويتنافى مع شرف الفتوة ، لأنه حب غير مشروع ، فسلمى زوجة هاشم صديق مهران وزميله وأمين أسراره .

سلمى : أنا ما أحببت غيرك .. وسأقضى العمر لا أعشق غيرك فوجودى كله لا شيء الا ظل حبي لك أنت .

مهران : (بمرارة) اننا نكذب بالفعل على الناس ، لكى نخفى شيئا صادقا وجليلا ونبيلا ، هو ذا الحب يا سلمى ...

مهران : أأنا سقطت اذن ! أتـرى الفتى مهـران ياطـه سـقط (طه لايجيب)

أسامة : أيخون هاشما وهو كابنه ؟

مهران : أنا لم أخنه وانما ..

أسامة : بل أنت تكذب .

ويلتمس طه العمدة العذر لمهران ويدعو للحفاظ عليه ، فهو ليس معصوما .

طه : ... ان كان أخطأ فلنصنه ، من ذا يجل عن الخطأ حتى النبيون الكبار وآدم (١٩) .

لقد اغترب مهران عن رفاقه وسقط ، ولما يكتب أغنية الكفاح للأرض وللحق وللحرية ، وبقدر سمو مهران وشموخه فى عيون أهل القرية ، يبدو السقوط أمام البسطاء من الفلاحين ، مروعا ومجلجلا وفظيعا .

الفلاحون والفلاحات : لعنة الله عليها وعليه .. اننا كنا على أهبة ان نمشى وراءه للحدود .. كنت حامينا .. كيف نمشى الآن خلفك ! أنت يامن كنت تمثالا عظيما للأمانة والنبالة .. كيف تختان صديقك .. كل شىء باطل فى هذه الأرض اذن ... كل شىء ساقط ، ان كان مهران سقط (٢٠) .

والبطل التراجيدى لأنه يسير مغمض العينين ، فان خطأه الأول تتوالى بعده أخطاء ، فعندما ابتعد مهران عن الناس أثناء مسيرة كفاحه ، وعزل نفسه ورفاقه عن الفلاحين من أهل القرية ، حدد نفسه فى طريق النضال الفردى ، مع قلة من شباب الفتوة ، ولم يرتق فى نضاله فيتعامل مع الجموع ، ومن هنا كان خطأ الوصاية الذى مارسه مهران نيابة عن الفلاحين وبعيدا عنهم .

سلمى : أنت أيضا يا فتى الفتيان مهران ..

أهجر عزلتك .. امتزج بالناس فى القرية .. عش فى قريتك ... ...

صابر : لم يافتى الفتيان تمكث ها هنا ؟ لا تبق فى الجبل البعيد ، عش بيننا .. سنكون معقلك الحصين اذا نزلت بنا (٢١)

ويتأخر مهران فى التضامن مع أهل القرية ، لأنه لم يكن مؤمنا ايمانا كافيا بحركة الجموع ، وكبطل تراجيدى يدرك هذه الحقيقة بعد فوات الآوان .

مهران : ... ليتنا كنا اعتصمنا ها هنا وسط البلد .. فى زحام الناس حيث الحب والتأييد أقوى قلعة تمنعنا .. غير أنا قد عزلنا نفسنا فوق الجبل (٢٢)

ان مهران ضحية ظروف اجتماعية ، الى جانب قدرته على الاختيار .

ويمكن القول ان سقطة مهران تتمثل أيضـــا فى تصوره للمعرفة الكاملة ، ففى أكثر من أربعين مرة فى المسرحية كرر مهران تأكيد معرفته الزائدة (انى لأعرف) ، وتذكرنا تلك المعرفة بسقطة أوديب اذ تجـاوز قدره كانسان فان ، وتقدم مستخدما ذكاءه للاجابة على أسئلة الاسفنكس ·

ان مهران قد أخطأ أيضا فى حكمه ، عندما وضع السيف فى أيد أعدت للفأس ، فكانت الطامة الكبرى ، رغم أنه هو نفسه يدرك ذلك ، عندما وجه لومه للسلطان فى رسالته التى أرسلها له مع شباب الفتوة ، وتحدث المفارقة فى أن ما يحذر منه مهران ، لايسقط فيه الا مهران ·

مهران : ··· قل له لا تضع السكين فى أيد أعدت للفئوس ، ··· قل له ان المناجل للسنابل ولأعياد الحصـاد لا لهامات البشر ··· قل له يا أيها السلطان أترك عزلتك (فى انفجار أشد) اختلط بالشعب يصبح قلعتك (٢٣) ·

ويمكن الى جانب الأخطاء السابقة فى المكون الذاتى لتكوين مهران كبطل تراجيدى حديث ، أن نضيف عيبـا جديدا ، وهو العيب الخلقى ، فمثلما كان لدى أوديب عرج خفيف يكاد أن يوشى به ، نلحظ منذ البداية أن مهران مصاب بداء الصدر ، فيسعل كثيرا ، ويؤكد هذا زوجته مى ·

مى : ياسيدى ما عاد جسمك يحتمل هذا الشقاء ولا الطراد

··· ··· ··· ···

مهران : لم يعد غير المرض ···

أى عـــار أن يهزم الداء جســـــم الحـــر ·· عاريـا مرض

··· ··· ··· ···

لم يعـــد لى الآن غــير الألم ·· رئتى تسبح فى بحـــر دم ·

·· هكذا أصبحت يا مهران ·· صدرا يتمزق ·· وكيانا يتهدم

·· وزفيرا يتبدد (٢٤) ·

وفعلا انهدم الكيـان وانتهى مهران نهـاية مأسوية ، فلقد تغيرت الحياة ، وسجن مهران فى دائه القديم ، وبقى وحيدا تحوم حوله آلاف الشبهات فكأنه قد مات معنويا ، ولم يقل الذى يريده ، ولم يحقق الفعل الذى بدأه ·

مهران : أنا ذا أمضى وما قلت الذى كنت أريد ، لم يزل عندى أشياء تقال أنا ذا أمضى وما قلت الذى عندى ·· وما حققت حلما واحدا (٢٥) ·

الفتي مهران ثائر مصري عصري يخاطب عصرنا ، يتحدث عن مشاكله وآلامه واغترابه ، من خلال ابعاد زماني (فمهران وجماعته لم يكن لها وجود في تاريخ مصر ، وهذا يعني ان المسرحية ليست تاريخية ، وانما هي مسرحية معاصرة) (٢٦) تندرج تحت مسرح الاسقاط السياسي الذي يعمد الى الإبعاد المكاني ، أو الابعاد الزماني في التاريخ أو الأسطورة أو قالب الفانتازيا ٠

ان مهران يعترف بشكل واضح أنه فقد كل شيء ، وان كان ضحية للظروف الاجتماعية والسياسية والتي ساعدت على أن تفقده أحلامه ، وحبه وأشياءه جميعا ، وهو باعترافه انما يكفر عن أخطائه ، لكن بعد فوات الآوان « فالاعتراف بالاثم أو بما تبقى منه ، أي الصراع الناجح من أجل الخروج من ظلمات الوهم الى نور العقل الوضاح ، يعادل بالفعل (التوبة) وارجاع الأمور الى نصابها » (٢٧) ، أو اعادة النظام مرة ثانية بعد خروج البطل على النظام ، كما في المسرح اليوناني ٠

وهكذا خرج البطل على النظام ، نتيجة لغلطة ارتكبهـا كشاعر ومناضل ، انتهت قبل أن يكتب الأغنية ويحقق الحلم بالفعل ، نتيجة لخطأ في التقدير وليس لعيب ظاهر فيه ، أو خسة في مكونه الأخلاقي ، انتهت قبل أن يطعنه جنود الأمير طعنة قاتلة في الظهر ٠ ليموت بطلنا موتا ماديا محققا ، مؤكدا موته المعنوي ٠

« ان البطل يخطيء ، فلا نرضى منه ، أو له بأقل من التكفير ، وبعد أن يتطهر من القصاص ، من دنسه ، فله منا الغفران ، لأن الله يغفر له ٠ الجريمة ثم العقاب ثم العفو ، بلغة القانون الدنيـوي ، أو الخطيئة ثم التكفير ، ثم الغفران بلغة القانون الالهي (٢٨) ٠

فمهران بطل قد أساء التقدير ، ولابد من العقاب لمن أساء التقدير ، وهنا مكمن المأساة ، وهو ليس بطلا تراجيديا بالمعنى الأرسطي على طول الخط ، الا في كونه قد أخطأ ، وانتهى نهاية مأسوية نتيجة لخطئه ٠ لكنه انسان عادي أو بطل يشبهنا له ضعفه الانساني ، ليس الها أو نصف اله ، ليس بملك أو أمير ، هو بطل حديث ، وصغير يقود جماعة الفتوة ، خرج على الأمير وأعوانه رافضا الظلم ، فهو بطل نبيل وجليل ، غير أن به نقطة ضعف جرته الى نهايته المأسوية ، ورغم ضعفه نراه طوال الوقت بطلا جليلا حتى حين يسيء التقدير ، لأن دوافعه لهذا التقدير دوافع نبيلة ٠

ويرى الناقد سامي خشبة ان عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحيـة الفتي مهران « آثر الموقف الوسيط بين البطل التراجيدي والبطل الملحمي ،

بمعنى أنه آثر التوسط بين تراجيديا الفرد النبيل المسحوق أو صاحب السقطة الواحدة ـ (وان كان لمهران أكثر من نقطة ضعف أو أكثر من سقطة) ـ وبين ملحمة الجموع التى تفرز العديد من الأبطال فى أثناء حركتها المتناغمة السريعة الايقاع (٢٩) ٠

وان كنا نرى أن الشرقاوى لم يطرح لنا فى مسرحيته بطلا ملحميا ، لأسباب عديدة ، تتمثل فى أن مهران يضعف ويقلق يتألم ويحزن ، يحب ويكره ، وذلك بخلاف البطل الملحمى المثالى ٠

وتعد شخصية مهران ترديدا لشخصية السلطان الذى عاش مثلما مهران فى عزلة فرضتها عليه الظروف مما يوقعه فى اساءة التقدير ، فكان سقوط الأمير ترديدا وابرازا لسقوط البطل ، « فالدراما تستطيع عن طريق الربط بين المشكلة الخاصة التى تفرضها ، وبين أشباهها من مشكلات الحياة ، أن تضمن احداث طابع الشمول والاحاطة (٣٠) ٠ فنهاية السلطان معادلة لنهاية مهران ، الذى ارتكب تقريبا نفس الأخطاء ٠

ويعد بجير تنويعة أخرى على مهران ، فلبجير ماضيه المشرق قبل أن يقع فى مصيدة الأمير ، وقبل أن يتحول بعد سقوطه الى مجرد ألعوبة لرغبات الأمير ، فبدلا من أن تزيد فترة السجن من عزمه وصلابته ، جعلته يسقط عند أول منعطف ٠

بجير : أيام كنا نحلم فيها بالمستقبل ٠٠ أيام كنا نلقى فيها الكلمة فى وجه القدرالغاشم ٠٠٠ وكنا نقمع فيها الخوف أمام السيف٠٠بما نمتلك من القوة على آلام أو الحاجة ، وقضينا سبعة أعوام بلياليها ٠٠ والأيام ٠٠ واليوم هنالك كالأبد ٠٠ وفى ذلك الأبد الوحش ٠٠ نسينا الربع وضوء الشمس ٠٠ وعرفنا الزحف على البطن ٠٠ وسحق العظيم وحنى الرأس ، وعض الأرض ، وهوان اليأس ، وعرفنا طأطأة الظهر ٠٠ وعرفنا الذقن اذا ما هى التصقت بالصدر ٠٠ وكيف يراد الانسان أن يقضى أيام العمر ٠٠ يرجع ثم يعود ليركع من بعد ، ويعيش ليركع ، ثم ليركع أبد الدهر (٣١) ٠

وكما اكتشف مهران خطأه بعد فوات الآوان ، يكتشف بجير خطأه فى كونه قد باع ماضيه بثمن بخس ، وبنى قصوره على رمال ، وفضل ذاته على الآخرين ، لقد اختار بوعى ، وادراك فكان ضحية لاختياره ٠ ويطرح لنا سقوط بجير الدرس التعليمى الذى تود المسرحية أن تطرحه للمتلقى ، فيتخذ موقفا تجاه المطروح ، فيرفض بجير كنموذج ممثل لكل الانتهازين الذين آثروا أن يشتروا رغد الدنيا بكل ماضيهم السياسى ،

محاولين أن تنتصر ارادتهم بالزيف ، وفى خـــدمة الغاصب على ارادة شعوبهم ، لكنهم يكتشفون وبعد فوات الآوان أنهم باعوا كل شىء .

بجير : أنا من باعك كل حياته وكرامته .

أنــا من من باعك حتى دينـــــه ، ليعيش صــــغارى فى يسر ـ

أين صغارى ؟ أين امرأتى ؟ أين بناتى ؟ ..

قد بعتك شرفى لا شرفهم ..

بعتك عمرى لا عمرهم .. بعتك نفسى من أجلهم (٣٢) .

وتكون لحظة اكتشاف مهران لخديعــــة الأمير فى القصر ، معادلا تقريبا للحظة الكشف عند بجير بعد احتراق بيته وأولاده .

وهكذا تكون النتيجة الحتمية لمن تنــازل ، اذ يحـوله الأمير الى فرفور أو مهرج .

أما سلمى نفسها فقد تنازلت أيضـــا فسقطت هى الأخرى والتى لا نعرف سببا لدوافع سقوطها ، سوى أنها فتاة على هامش مجتمع القرية الأصلى ، فما هى الا فتاة غجرية .

مهــران : لم يا سلمى تنازلت اذن .. أنت يا سلمى تنازلت ، ساومت حساما حين كنا داخل القصر (٣٣) .

ورغم كل ذلك فنحن فى مسرحية الفتى مهران للشرقاوى لابد أن نتعاطف مع البطل مهران ونستمتع بهزة فى الشعور مثل التى نشعر بها فى المآسى الكبرى ، فنحن نشعر بمعاناة مهران ، ولكننا لايهمنا كثيرا أن نبحث عن مقدار ما يبعثه سقوط البطل لدينا من الأسى ، بقدر ما يهمنــا أن نجد فى هذا البطل ملامحنا وذواتنا ، فالبطل فى المأساة يجب أن يكون شخصا شبيها بنا وأن يكون خيرا بطبعه ، وأن تحل به المصائب ، لا لذنب ارتكبه ولكن نتيجة لخطأ كبير فى الحــكم وقع فيــه . « اننا لانبحث كمشاهدين لمهران ـ أساسا ـ عن التطهير التراجيدى ، أو الاحســاس المأساوى الذى قد يساعدنا مهران على بلوغه من خـــلال مأساة سقوطه المفجع ، وانما نبحث بالدرجة الأولى عن حقيقتنا ، والتى كان لابد لمهران ـ بوصفه فلاحا ثائرا أن يحمل جوهرها الأصيل ـ رغم أننا لانكاد نجد فى مهران ذلك البطل الذى تطهرنا مأساته ، لا بالانفعال العــاطفى وحده ، وانما من خـــلال اثارتنا بالمعنى العقلى » (٣٤) ، وهنــا يكمن الدرس التعليمى السياسى فى مسرحية تعتمد على الاسقاط السياسى ، فمأساة البطل يمكن ومحتمل أن تحدث لنـــا ، أو هى شبيهة بمأساتنا ، وعليه

فمعظمنا يطمع أن يكون مهرانا ، أو ان يكون على صورته ، لكن بالطبع دون سقوطه ، وبدون تنازله ، وهنا تكون المسرحية قد نجحت فى دفعنا لاتخاذ موقف وفى تعليمنا الدرس السياسى وكيف يكون النضال الحقيقى بوعى وبادراك ، ودونما سقوط ٠

الفتى مهران بطل تراجيدى حديث ـ لايمثل صورة البطل الملحمى فهو ليس أبو زيد الهلالى أو غيره من أبطال الملاحم الشعبية ـ حيث يحمل بعضا من مكونات البطل الأرسطى من ناحيــة العيب والفعل المأساوى وحرية الاختيار والنهاية المعنوية والمادية ، ويعتبر أيضـا بطلا تراجيديا حديثا من حيث كونه انســانا عاديا ، فلاحـا صعلوكا شاعرا ومناضلا ، ينتهى معنويا بالاحباط بعد أن ينصرف الجميع عنه ، وبعد أن يدرك بعد فوات الآوان ويتعلم الدرس السياسى ، ونتعلم نحن أيضا منه لأنه كنموذج يحمل فى داخله خبرة شعبه وتجربة جماعته ومعاناتهم وعذاباتهم ، وليس من شك فى أن مهران قد مات فعلا فى ســبيل ما آمن به وناضـــل من أجله ٠

٢ ـ ثأر اللـه

الحسين ثائرا ـ الحسين شهيدا

ـ عبد الرحمن الشرقاوى

يرى عبد الرحمن الشرقاوى أن عظمة البطل الثورى تتجلى عندما يجمع فى نضاله بين السيف والكلمة معا ·· ويرى أن أى انفصال بين السيف ، وهو رمز للقوة المادية التى تدفع الى تغيير واقـع فاسـد ، والكلمة أيضا وهى أحد أشـكال النضال ، يعد خطأ ، ففى عصرنا الحديث ارتباط بين الكلمة والسيف فى معارك النضال · فالثـورى الذى يدرك أدواته والذى يبغى الكمال ، يجب أن يكون مثقفا ومناضلا ·

فبينما يعجز الفتى مهران عن تحديد طريق نضاله الصحيح ، نتيجة لأخطائه الغير مقصودة ، وابتعـاده عن قاعدته ، وهى جموع الفقـراء من الفلاحين ، بالاضـافة الى تنازله عنـدما هادن الأمير ·· نجد أن الحسين بن على فى مسرحية عبد الرحمن الشرقاوى ثأر الله (الحسين ثائرا ـ الحسين شهيدا) ، شـخصية تقدمية الى حد كبير ، ومتماسكة تماسكا دفعه الى اتخاذ مواقف أكثر وضوحا ، ويتضح ذلك التماسك فى صراع الحسين مع ابن الحكم من خلال الحوار التالى :

الحسين : أنت لاتملك أن تجعل ما جاد به الله من العلم حبيسـا فى عقول الفقهـاء ·· أنت لا تملك أن تحـرمنى من ملاقاة جمـوع الفقـراء ·· أنت لا تملك أن تسلبنى مالى ولا أن تغصب الحق الذى لى فى العطاء (٣٥) ·

فالحسين يمتلك حرية الارادة فى تمسكه بالحق والعدل والشورى ، وتبنيه لقضايا الفقراء والمحرومين فى عصره ، من خـلال ايمانه الدينى العميق ، فى عصر ناضل الحسين بن على ، ضده · ذلك العصر الذى شهد ثراء طبقة تسعى وبطريق غير شرعى للحفاظ على مكتسباتهـا ، حتى ولو وصـل الأمر بهـا الى محاربة بعض المتمسكين والمدافعين عن الحق والعـدل ·

فبينما نجد الحسين بن على فى مسرحية الشرقاوى ثأر الله ، على رأس المدافعين عن تقوى الفقراء وحقوقهم ، ومبادىء الدين ، نجد يزيد بن معاوية، على رأس المدافعين عن طبقة الأغنياء الذين ينادون بمبدأ توريث الحكم ، وان كان ضد شريعة الدين .

ويمكن أن نرجع الصراع فى مسرحية الحسين ، الى صراع سياسى فى جوهره ، يأخذ قالبا دينيا ، يخوضه الحسين بن على بالكلمة والسيف، ضد يزيد بن معاوية وأعوانه .

وحقيقة لم يعد صراع الانسان الحديث ، ضد الأقدار الغامضة المجهولة ، أو القوى الغيبية والتى ترتبط بنظام كونى ثابت ، تتحدد فيه أبعاد الانسان وقدراته ، دون تجاوز لهذه الحدود . وربما نستطيع القول ان البطل المأساوى الحديث هو فى تكوينه العام ، افراز لعصره ، ومأساته مرتبطة بظروف حضارته ومكوناتها ، ومفاهيمها العقائدية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية .. الخ ..

والحسين فى مسرحية الشرقاوى ، كبطل مأساوى حديث ، يفرض أمامنا مشكلة التوفيق بين المفهوم الاسلامى والعقائدى للعلاقة بين ارادة الله سبحانه وتعالى ، وارادة الانسان . وهل يمكن أن تقوم (مأساة اسلامية) — تجاوزا فى ظل هذا الاعتقاد — خاصة اذا كانت هذه العلاقة بين الخالق سبحانه وتعالى وبين عبد من عبيده ، رجل الدين الصوفى ، والثائر السياسى — الحسين بن على .

ونظن أنه فى ظل المفهوم الأرسطى للبطل المأساوى ، لا يمكن أن يتحقق البعد المأساوى للحسين ، من ناحية الصراع ، لأن المأساة الحديثة فى الفكر العربى المعاصر ، تختلف بالضرورة عن المأساة اليونانية فى الفكر الميثولوجى . فالحسين كمؤمن ثابت اليقين لايصارع ولا يعارض ارادة الله العليا ، بل يتوحد مع هذه الارادة وينفذ تعاليمها ويصدر عن مشيئتها ، وهو بذلك مسلح بسلاح الايمان ، فى مواجهة باطل محدد ، يجد انتصاره فى الاستشهاد ليحول دون تنفيذ هذا الباطل ، فالاسلام يدعم موقف البطل المتمرد الفاضل ضد الخلل المتمثل فى الخروج على (النظام) الاسلامى ، بتوريث يزيد لحكم المسلمين ، متجاوزا نظام الشورى . فان انتصر الحسين كان كسبا ، وان مات ، كان شهيدا ، وان مر بفترة المعاناة — معاناة المتصوفة — « معاناة الذات المؤمنة حين تكابد عذاباتها الخاصة فى محاولة التقريب من الذات العليا والتوحد والامتزاج معها ، وما تلاقيه فى سبيل ذلك من مواجهات — (يزيد وأنصاره) — وهذا الامتزاج ليس فيه انمحاء ، أو تلاش تام للشخصية ، بل هو محو يعقبه بقاء ، فهو يفنى عن ارادته

الخاصة ، ليبقى بالارادة الالهية ، ويفنى عن عمله ليبقى بعمل الله (٣٦) ٠ ولعلنا ندرك أن الحسين ، بطل يسعى فى نضاله الى تحقيق الذات ، بخلاف الأبطال التراجيديين اليونان الذين يسعون الى تدمير الذات ٠

ان الحسين رجل الدين الثائر يدرك مسئوليته تجاه عصره ، وتدفعه عقيدته للتضحية بنفسه فى سبيل مبدأ دينى ، وبهذا يصبح صراع الحسين صراعا من أجل هدف دينى نبيل ، وليس ضد الدين ، وهذا الهدف يحمل معنى الفضيلة والسمو والمثل العليا والقيم الرفيعة ، وليس هناك تعارض بين ارادة الله وارادة الحسين ، لأن هدف الحسين هو الذى يضحى من أجله ، مصدره الله سبحانه وتعالى ، وقد أنزله فى رسالة سماوية من أجل البشر ـ هذا الهدف ـ يشعر الحسين أن عصره فى حاجة لتأكيد هذه المبادىء والأهداف السماوية ٠

من هنا ندرك أن الصراع الذى يمارسه الحسين فى مسرحية الشرقاوى ، ليست القوى العلوية طرفا فيه ، بل هو صراع بين الحسين ونفسه ، وصراع بين الحسين والأمويين ، أى أنه صراع داخلى وصراع خارجى ٠ وتوجد علاقة وثيقة بين الصراعين ، فغالبا ما يكون الصراع الخارجى ، مفجرا للصراع الداخلى ، داخل نفس البطل ، عندما يصطدم بمشكلة أو أزمة تبحث عن مخرج منها ٠

فعندما بعث يزيد بن معاوية برسالة الى رجاله ، لكى يأخذ البيعة لنفسه من الحسين ، أصبح الحسين بعدها فى صراع داخلى ، وفى حيرة لا يعرف بالتحديد طريق الخلاص ، فصوره الشرقاوى لاجئا الى قبر جده المصطفى عليه الصلاة والسلام ، يناجيه ويسترشد منه الصواب ، فى صراع ذاتى داخلى ، فى منولوج درامى طويل يثير فيه منطقية الفكر ، ويخاطب فى المتلقى عقله قبل وجدانه ، ليحرصه على اتخاذ موقف تجاه المطروح ، ليقف عقليا بجانب الحسين ضد ظلم يزيد الخارج على نظام الشورى ٠

الحسين : بأبى أنت وأمى يارسول الله اذ أبعد عنك ٠٠
وأنا قرة عينك ٠٠ اننى أرحل عن أذكى بلاد الله عندى ٠٠ غير أنى
أنا لا أعرف ما أصنع فى أمرى هذا فأعنى ٠

أنا ان بايعت للفاجر كى تسلم رأس ٠٠ أو لكى يسلم غيرى ٠٠

لكفرت ٠٠ ولخالفتك فيما جئت للناس به من عند ربك ،
واذا لم أعطه البيعة عن كره قتلت ٠
واذا عشت هنا كى أحشد الناس عليه

خاض من حولك بحراً من دماء الأبرياء
موقف ما أمتحن المؤمن من قبل به .. أو سيق انســـان أليه ..
امتحان كامتحان الانبياء ! .

أترى أمنحه بيعة ذل ؟

بعدها آمن فى بيتى وأهلى ، مثل شاة فى قطيع ..

ثم أسقى الناس خمر الراحـة الممزوج بالذلة فى كأس بديع من ذهب ؟! أم ترى أجهر بالثورة فى وجه الطغاة ؟ لا أبالى بالذى يحدث منهم اذ يجدون ورائى فى الطلب ! .. مستخفا بالحياة

بحياتى وحياة المسلمين الآخرين .

موقف ما أمتحن المؤمن من قبل به ، أو سيق انسان اليه !

امتحان كامتحان الأنبياء

آه لو تنكشف الغمة عن عينى كى أبصر أبعاد الطريق ! (٣٧)

فى هذا الموقف الدرامى ، على الحسين أن يختار ، ويحتدم الصراع الداخلى فى نفس البطل بين أن يثور فيسفك دمه ودماء كثير من الأبرياء ، وبين أن يبايع ويضمن الســلامة والذل ، موقف ما أمتحن المؤمـن من قبل به ، فتستمر الحيرة وتشتد فيناجى الحسين ربه بقصيدة أخـرى — وان كانت دراميا تبطىء أحيانا رغم جمالها من سير الأحداث وتدفقها — وكأنها مكملة لتلك التى ناجى بها جده المصطفى عليه السلام .

الحسين : يا أيها المعشوق وافاك المحب يبث وجده .. فامنحه شــيئا من رضاك وأفض عليه بحكمتك .

فأرى الصواب من الجنون فلا أضل ولا أضل

أنا ذا أذوب وأضمحل .. وليس بالمعشوق بخل

أنا أعيذك أيها المعشوق عن كل الصفات

فانت موصــوف بذاتك .. أنــا لست أطمـع فى العبـــارة

فالعبارة قد خصصت بها العليم ..

انى لأضرع طالبا منك الاشارة ..

فالاشارة رائد فوق الطريق المستقيم .

ان كان ما بى مطمع للملك والمجد المؤثل

ان كان ما بى رغبة فى أن أكون أنا أمير المؤمنين
ان كنت مفتونا بأعراض الحياة ولا أحس ..
ان كان ما بى شهوة للملك لكن لا تبين ..
قد خالطت كوساوس الشيطان عقلى فالتبس
ومضت تخادعنى لتبرير الخطيئة مثل آدم
فأظن أن تطلبى الدنيا دفاعا عن حقوق المسلمين .
وأخال أن تطاعاتى ثورة ضد المظالم .
ان كان بى هذا الفتون
ان كان بى زهو خفى لابسا زهد التقى
فاسكب على قلبى شعاعا من جلال حقيقتك .. لأرى اليقين
لأرى الحقيقة والخديعة فى الذى هو كائن حولى
وفيما قد يكون (٣٨) .

تلك هى الأزمة التى يعانيها الحسين ، فأين الخلاص ، وأين الصواب .. اختيار صعب .. ان الحسين فى حيرة من أمره ، يود لو يعرف حقيقة موقفه .. أهو صادر عن قناعة ، أم عن أهواء شخصية .. انه يخشى الزهو ويبحث عن اليقين .. وهذا الصراع الداخلى لا يستمر طويلا ، اذ يأتيه الحل على هيئة منام تتجلى الحقيقة بكل أبعادها أمام ناظريه .. فيختار طريق النضال ، والدفاع عن الحق والعدل ضد الظلم والخديعة .. غير مهتم بالأمان الشخصى .. ففى نفس المنظر ، وبعد أن يستيقظ من الحلم ، وقد تبين الحقيقة من الخديعة .

الحسين : بان الرشد من الغى .. وهدانى جدى للرأى ..
غفوت قليلا فحلمت .. حلمت بجدى يأمرنى ألا أقعد عن باطل
ورأيت أبى يبتسم الى ويدعونى .. وأمى تنتظر قدومى .. وحلمت
بعم أبى حمزة
... ... (مستمرا) ينادينى بأبى الشهداء
وبشرنى جدى بمكان فى الجنة قرب مكانه .. اذا أنا ما استشهدت
دفاعا عما جاء لتبيانه (٣٩) .

ذلك الحلم ، يدفع الحسين الى المضى قدما لا يلوى على شئ ، عازما كل العزم على خوض النضال دون توقف ، لأن صراعه النفسى قد حسم ، وانجابت الغمة ، وبان اليقين . فالحسين أدرك أن الباطل أقوى ،

ومع ذلك يرفضه ، ويمضي غير نادم .. الى الاستشهاد في سبيل ما اعتقد أنه الحق ، ومن هنا يتضح مفتاح المأساة ، أو بالأحرى مفتاح شخصية الحسين كبطل مأساوى ، فهو يدرك خطواته منذ البداية ، بل أيضا يدرك العاقبة ، ونهايته المأساوية ، حتى قبل أن يبدأ ، فهو يعلم مصيره ، لكنه يتقدم بخطى ثابتة نحوه ، أو نحو الاستشهاد .

الحسين : (من وراء القبر) أنا ذا آت ياجدى .. أنا لا أحنث بالعهد (يظهر)
أنا ذا آت يا أمى .. أنا لا أنكص عن وعدى ..
أنا ذا آت يا أبتى أفسح لى ركنا عندك
أنا ذا آت ياعمى ، ياحمزة ياخير الشهداء (٤٠)

ان السماء تدعوه أن يخوض النضال ، وعلى أساس هذا المنطلق ، لا يتوانى الحسين فى سعيه الدائم نحو الاستشهاد والوقوف ضد أعداء الدين ، ضد الأغنياء الذين أثروا على حساب الفقراء والمحرومين .

لقد أشرنا الى الصراع الداخلى الذى كان يعانى منه الحسين ، ثم اهتدى بنور الحقيقة . ليتخذ الصراع بعدا جديدا ، ألا وهو الصراع الخارجى .

والصراع الخارجى فى المسرحية ، يتخذ بعدين لا ينفصلان ، أولهما : البعد الدينى ، وثانيهما : البعد السياسى .

لقد بدأ الصراع الخارجى فى المسرحية ، متوازنا .. فعندما علم الحسين فى مسرحية الشرقاوى ، بأمر الرسائل التى تدعوه الى الحضور للكوفة ، وتطلبه خليفة للمسلمين ، كان قوة يمكنها أن تقف فى وجه يزيد وأنصاره .

أما عندما يتخلى عنه أنصاره بعد ما قطع أكثر من ثلاثة أرباع الطريق ، ولم يبق معه سوى عائلته وأقاربه ، والقليل ـ عددا ـ من الأنصار . عندئذ يتحول الصراع الى صراع غير متكافىء . فعلى رأس أحد طرفى الصراع يقف الحسين صاحب الرأى الحر ، وعلى الطرف الآخر ، يقف يزيد بن معاوية ، وأتباعه من الأمويين المأجورين . فهو صراع بين فقراء يدافعون عن أحد مبادىء الاسلام ، وهو مبدأ الشورى . وأغنياء آثروا الدنيا ومتاعها على الدين . وتتمثل قوة يزيد العددية ، فى قدرته على شراء ذمم الفقراء ، بالترهيب تارة والترغيب تارة أخرى .

وبين طرفى الصراع ، وقف أناس على قدر كبير من التذبذب والتأرجح ، وكان خطرهم ، على الحسين وأتباعه ، لا يقل عن خطر أعدائه

وأعداء المسلمين ، كيزيد وأنصاره · فهم بموقفهم السلبي ، قد شاركوا وبشكل غير مباشر في نصرة يزيد · ان صراع الحسين يكمن في ضرورة تغيير الأوضاع ، التي استقرت ، بالكذب وشراء الذمم ، وهنا تكمن الصعوبة ، وفي نفس الوقت ، تكمن عظمة الانســـان وقوة ارادته ، في مواجهة الأوضاع الدينية والسياسية ، والسعي نحو تغييرها · وبذلك يتحمل الحسين قدرا كبيرا من المعاناة ، خاصة عندما يكون ميزان القوى غير متكافيء · اذ يتدخل العامل الاقتصادي ، ليحسم قضية الصراع ·· ويشير ســـعيد بن سعيد ، من أصحاب الحسين ، الى الذين أثـروا على حساب الدين ·

سعيد : آه منكم يا سراة الناس في هذا الزمن ، أنتم يا من تالبتم على حكم علي ·· عندما حاسبكم عما اقتنيتم ، عندما رد لبيت المال ما كنت كنزتم ·· عندما نازعكم اقطاعكم ، ثم سوى بين كل المسلمين (٤١)·

فليس الحسين وحده ، في مسرحية الشرقاوي ، الذي يدرك فساد الواقع ، وخراب بعض الضمائر ، بل ان بعض أصحاب الحسين ، مثله يدركون ــ رغم قلة عددهم ــ فيتخذون مواقف بطوليـــة الى جانب الحق والعدل ·· وبذلك تكون رؤية الحسين ــ والى حد كبير ــ رؤية جماعية ، وليست ذاتية · فالجميع يدرك أبعاد الأزمة ، ولكن كيف يكون التصرف في معركة كهذه ·· ليست دينية خالصة ، بل تلعب السياسة دورا هاما ، ويحسم المال الصراع ·

ابن جعفر : فلتهادنه قليـــلا يا ابن عمي ·· فالســـياسات حيـــل أنا أدعوك الى شيء من الحكمة والتريث لتدبير الأمور · لن قليلا يا أخي لا تنكسر ·· انحن الآن لاعصار النذير واستقم ما شئت بعده ·· هكـــذا تنجو بنفســك هكذا تسلم رأســك ·· هكـــذا تحفظ ما تنهض له (فجأة) أعلن البيعة حتى تهدأ الثورة عنك ، فاذا استقويت فانقض بيعتك (٤٢)

فكأن ابن جعفر يتيح فرصة الاختيار للحسين ، ولو قبل الحسين هـــذه المناورة السياسية لتحول جوهر الصراع الى شيء آخر مختلف ، فالخلفية التي ينطلق منها الحسين ، خلفية دينية بالأساس · أما الخلفية التي ينطلق منها يزيد بن معاوية ، خلفية سياسية بالدرجة الأولى · فاذا افترضنا ــ جدلا ــ أن الحسين انتقل في صراعه مع يزيد ، من الخلفية الدينية ، الى الســـياسية ، مستخدما مناورات الساسة ، فان الحسين يفقد جوهر القضية الأساسية ، وهي الدفاع عن جوهر الدين الاسلامي ،

ومبدأ الشورى ، بالكلمة الصريحة الواضحة ، دون مناورة أو مداورة سياسية .

الحسين : (منتفضا) كبرت كلمة .. وهل البيعة الا كلمة ..
ما دين المرء سوى كلمة .. ما شرف الرجل سوى كلمة ..
ما شرف الله سوى كلمة (٤٣) .

وهنا يتضح مكمن الضعف الحقيقى ، عند الحسين كبطل تراجيدى فى مسرحية الشرقاوى ، ففى داخله براءة كاملة ، فهو مقتنع بالكلمة ، ولم يسع للفعل . ذلك أنه تجاهل الوعى بحقيقة الصراع ، فالصراع هنا لا مجال فيه للكلمة .. بل ـ للفعل ـ للسيف . وهنا تكمن براءة الحسين .

ان الحسين يؤمن بالكلمة الحرة المسئولة ، وبأن شرف الله هو الكلمة ، ولكن المناورات السياسية لعبة بعيدة كل البعد عن روح الحسين وأخلاقه . فبينما يرى ابن جعفر ـ رجل السياسة ـ أن الغاية تبرر الوسيلة ، يرى الحسين أن الغايات الشريفة يجب أن تكون وسائلها شريفة أيضا تتفق مع أصول الدين وجوهره ، وهنا تبرز نقطة الضعف القاتلة عند الحسين ، والمتمثلة فى براءته السياسية .

فمعسكر الحسين يتمسك بالمبادىء الدينية ذات الأبعاد الاجتماعية والسياسية ، من خلال براءة مفرطة . ومعسكر يزيد ينطلق من خلفية سياسية ، بما يلائمها من فقدان للبراءة ، والتسلح بأسلحة الساسة . ويتضح الخلاف فى مبادىء المعسكرين فى قول الصراف .

الصراف : لم يعد يصلح أبناء على للخلافة ... انهم أصحاب تقوى وورع وأرى الدولة تحتاج الى كيد سياسى حصيف ...

رجل ٤ : لم يعد يصلح للدولة حكم الخلفاء الراشدين ...

أسد : ولكل زمان دولته ورجال أعرف بأموره ... وحسين قرة عين رسول الله ، يعيش زمانا قد ولى ما عاد رجال كعلى لحكومة دولتنا أهلا .. وحسين يسلك مثل أبيه ... والدولة تطلب رجلا آخر لا كعلى وحسين (٤٤) .

لقد نزل الحسين الى معركة السياسة ، غير مسلح بأسلحتها ، بل مسلح بالايمان والبراءة والعدل ، وكلها أدوات لاتصلح فى ميدان السياسة فى عصر يلجأ فرسانه الى المناورات والخديعة .

فبينما يطالب الحسين بالشوري مستندا الي نصوص الدين ، نري

يزيد بن معاوية وأتباعه يقفون مع مبدأ التوريث ، حتى لو أدى ذلك الى المناورات ، بل والتعذيب والقتل فى أحيان كثيرة . والحسين يستمر فى نضاله لا يبغى ملكا شخصيا ، بل يبغى خير الأمة ، وصلاح الدين .

الحسين : أنا لا أنشــد الملك كمــا قلت .. ولكن أريد الخير للأمة ،
أنا الآمر بالمعروف والناهى عن المنكر (٤٥) .

ولابد من توافر نقطة الهجــوم ، ليعجل الحسين بذروة صراعه ، ويحسم أمره ، ويعجل بنهايته المأساوية ، والعامل الخارجى الذى زاد من تشجيع الحسين ، هو وصول سعيد أحد أنصار الحسين الى مكة ومقابلة الحسين فى بيته ليعجل بالرحيل .

سعيد : (يرمى الخرجين) خذ وعد .. انها والله آلاف الرســائل ..
كلها تدعوك للكوفة فورا ، انما أقسم أهل المصر ألا يدخلوا الجامع
الا بالحســين . قد دعــوناك اليـنــا مرتين .. فلماذا لم تــرد ؟
أنت مسئول بهذا الصمت عما يحدث اليوم لنا (٤٦) .

ان دعوة ســـعيد الى الحسين ، تعجل بتفجير الصراع ، بين ارادة الحق والعدل وبين ارادة الظلم والزيف ، فيتقــدم البطـــل خطوات الى الأمام . وهذا الموقف يجعـــل الحســين غير عابىء بتحذيرات زينب ، وابن جعفر .

ابن جعفر : ولكنكم قد خذلتم أخاه .. ومن قبل هذا قتلتم أباه .

ســعيد : (مقاطعا) فنحن نكفر عن ذنبنا .. ونندم عن كل ما كان منا
ونحن نبايعه توبة الى الله .. فالله فى التائبين .

زينب : أخاف عليه انتقاص الرفيق وعذر الصــديق .. وكيد الحليف
ولست أراكم له حافظين .. أأنتم له ويحكم حافظون (٤٧)

ان التحذير الذى تطرحه زينب له دلالته المادية ، فهو تحذير قائم على تجربتين قد حدثتا فى الواقع من قبل ، هما : تجربة مر بها على رضى الله عنه ، عندما تخلى عنه أهل الكوفة وقتلوه ، وتجربة الحسن بن على ، عندما تكرر خذلان أهل الكوفة له أيضا ، ولكن آلاف الرسائل التى حملها سعيد الى الحسين ، تبايعه ، وتطلب منه سرعة الحضــور الى الكوفة ، كى يصلى بهم ، ويخلصهم من أعوان يزيد ، هى فى الحقيقة حجة قوية ، لابد بعدها أن يتخذ الحسين موقفا ايجابيــا ، ومن هنا تنبع المفــارقة الدراميـــة ، فبينما يمضى الحسين الى الكوفة ، معتقدا أن الموقف فى صالحه ، ينقلب الموقف ليصبح موقفا فى صــالح يزيد وأعوانه ، وذلك

لأنهم استطاعوا أن يقتلوا مسلم بن عقيل ، ابن عم الحسين ، وأحد أعوانه البارزين • ومن هنا يأتى تحذير زينب ، فى مكانه كدلالة درامية • كما أن يزيد ورجاله استطاعوا أن يشتروا أصوات المسلمين بالنقود والهبات تارة ، والترهيب والتخويف تارة أخرى •• لكن المأساة ، تكمن فى علم الحسين بهذا التحول الذى أصاب أهل الكوفة •• ، ومع ذلك يصر على مواصلة الرحلة ، مع ما يستتبع ذلك من نهاية مأساوية وحتمية • فهل هذا يرجع فقط الى براءة سياسية مفرطة ، أم انه العناد ، والاصرار على طلب الشهادة •

الحسين : أنا ماض فى طريق الحق •• لن أرجع أو أهلك دونه (٤٨)
ولكنه قدرى أن أذود عن العدل مهما يقف فى سبيلى ، هو الحق ••
أخرج من أجله •• فان كان لابد من معركة وان كان لابد من
مستشهدين •• فيا أملا عز من أدركه ، أنا ذا خرجت بسيف
الرسول •• ودرع النبى الى المعركة (٤٩) ••• اننى أكره أن
تمضوا معى من غير علم •• نحن ماضون جميعا لملاقاة الحتوف ••
انما هذا طريقى ليس لى غير ارتياده •• أنا مدعو الى تلك
الشهادة •• ان موتا فى سبيل الله أزكى عند رب العرش •• من
كل عبادة •• أنا ذا أحيا شهيدا •• لم لا أقضى شهيدا (٥٠) •

فلقد أدرك تماما البطل المأساوى ، بنتيجة ما هو مقدم عليه ، بعد أن تأكد أنه وقليل معه فى الميدان ، فلقد غدر به أهل الكوفة ، وأصبح حالهم حال ذل وغدر •

زهير : عظمت رشوة أهل الرأى فى الكوفة ، فانفضوا عن البيعة لك ،
وسواد الناس مقهور فلا رأى لمن لاحول له •

حبيب : غير أن السيف فى أيديهم أشهر ضدك •

ابن عوسجه : فقلوب الناس لك •• وحراب الناس والله عليك (٥١)

لقد اختار الحسين وبارادة كاملة ، بعد أن علم بجلية الأمر ، أن يمضى فى طريقه الى الكوفة ، ولا يتراجع ، بل يسرع ، وهنا يتضح الجانب الآخر فى شخصية الحسين ــ فى مسرحية الشرقاوى ــ وهو سعيه الى الاستشهاد من أجل اعلاء كلمة الدين ، فلقد « غير الاسلام فكرة العدالة بالخلاص ، الى العدالة بالثورة ، وشجع الموت فى سبيل الفكرة ، ومواجهة الظالمين ، وجعل الثائر الشهيد أحد السبعة الذين يظلهم الله يوم القيامة ، يوم لا ظل الا ظله • وهو بهذا يربط بين الثورة على الظلم ، وبين الحياة الآخرة (٥٢) •

الحسين : ... فأنا الشهيد هنا على طول الزمان .. أنا الشهيد فلتنصبوا جسد الشهيد هناك في وسط العراء .. ليكون رمزا داميا .. للموت .. من أجل الحقيقة والعدالة والاباء ...
طوبى لمن يعطى الحياة لقيمة أغلى عليه من الحياة (٥٣) .

ان اصرار الحسين ، لاعطاء حياته لقيمة أغلى عليه من الحياة ، جعله يسعى للاستشهاد ، في سبيل المبدأ ، وفي سبيل اعلاء كلمة الاسلام . انما سعى من أجل احداث التطابق الذى رآه في المنام ، فعندما يموت الحسين ، يكون قد حقق الحلم الذى رآه في المنام ، « فموت الشهيد لايمثل لنا هزيمة الفرد ، بل انتصاره ، وهذا الموت هو نتيجة صراع يقف فيه الفرد في مستوى القوى العلوية ، ونتيجة لهذا ، فان الاحساس بالمعاناة يضيع بسبب هذا الانتصار الخلقى (٥٤) ، كما يرى لويس مارتز .

ولكننا نتساءل هل ضاع فعلا الاحساس بالمعاناة عند الحسين ؟ .. لقد عانى الحسين وعاش فترة صراع نفسى حاد ، وتردد الى حد ما (كانسان) ، في أن يكمل مشواره أو لا يكمله ، وان كان قد صمم بعد ذلك على المضى في سبيله .. تقول : « ان هذا التردد أو التأنى والذى عاشه الحسين كمعاناة داخلية نفى عنه (التحمس المجرد لقضية الحق) ، والذى ليس فيه السحر الدرامى نفسه الموجود في الضعف الانسانى أو العاطفة الانسانية (٥٥) ، من هنا تكون معاناة الحسين وقلقه الانسانى ، وموقفه كبطل دينى يختلف عما يطرحه أ . أ . ريتشاردز عندما يقول : ان أقل مسحة دينية في المسرحية من تلك الأديان التى تقدم الجنة للبطل التراجيدى تعويضا له ، تكون مدمرة (٥٦) ، أى مدمرة للأثر التراجيدى .

ان الحسين يمتلك ارادة انسانية حرة مجردة ، تصارع عالما مفككا ، فالحسين نتيجة لقناعته بهدفه ، ونتيجة لرؤيته ورؤياه ، يعتقد ، أنه وجد السبب الخفى والمتمثل في دخوله الجنة ، لذلك فهو يرغب في الاستشهاد «وبدافع من هذا السبب» يتقدم بجلال نحو موته وتحوله (٥٧) ، فهو لايجزع ولا يقلق ولا يضطرب لما يرقبه من قدر الله ، لأنه قد سلم أمره الى الله ، واطمأن الى ارادته فيه ، واطمأن الى أنه لايريد له في النهاية الا الخير . تهديه في ذلك علاقة المودة للخالق ، والحب والرضا المتبادل من الجانبين . وفي قول الله عز وجل برهان على ذلك (رضى الله عنهم ورضوا عنه) (٥٨) .

والحسين في الوقت ذاته لا يتواكل على الله بحجة أن القدر مكتوب ، ولا ينفذ الا ما أراده الله ، ولكن قدر الله مغيب عن الأبصار ، وليس يدرى

أحد مقدما ما سيكون ، ومن ثم ينبغى العمل فى سبيل الله ، وطمعا فى جنته • قال الله تعالى : « خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملا » (٥٩) (فاستجاب لهم ربهم أنى لا أضيع عمل عامل منكم) (٦٠) و (قل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون) (٦١) •

ان موقف المسلم من القدر هو التسليم للمغيب المجهول ، والعمل فى نطاق الظاهر المعلوم ، فالصراع يحدث في الأرض ، ولكنه ليس صراعا مع القدر ، فلا صراع عند المسلم ، بل هناك التسليم الكامل ، فقد اطمأنت النفوس ورضيت بحكم الله مطمئنة .انه الخير ، ولو لم يتكشف لصاحبه في حينه ، بل لو لم يتكشف لمدة أجيال، انما يكون الصراع مع الشر الكائن فى الأرض ، ويكون من أجل الخير وفي سبيل الخير « فالانسان فى الدراما الحديثة والمأساة الحديثة ، يصارع قوى المجتمع وقوى الطبقة ، اذا طغت عن حدها ومالت الى الظلم ، ولكنه لايصارعها وفى حسه أنها القدر ، ولا أنها البديل من الله ، وانما يصارعها وهو مرتبط بالله ، مترقب لقدر الله ، مطمئن الى حماه ، ولا يستعجل نتيجة الصراع » (٦٢) •

الحسين : فبما أن الموت قضاه قد قدر •• يأتى مها يتأخر ، ولكيلا أسجن في خوفي •• وليكلا أندم من بعد وكيلا أسكت عن منكر •• سأخرج مؤتزرا سيفى دفاعا عن شرف الدين •• عن شرف الأمة •• عن شرفى (٦٣) •

ويرى الدكتور رؤوف عبيد : أنه لا يذهب بنا الظن الى أن الايمان بالقدرية المطلقة يمنح صاحبه شجاعة واقداما ، كما يتصور البعض خطأ ، لأنه كما يقولون يكون واثقا بأن كل أمر مخطط ومقدر مقدما • ولكن هذه الثقة قد تكون بنفس المقدار مصدرا رهيبا للتخاذل والتواكل والاستسلام لكل الشرور والأخطاء ، مادامت هذه هى فى تقديره ارادة الله التى تعمل فى الخير والشر ، وفى السراء والضراء • ولا يذهبن به الظن أيضا الى أن الايمان بالقدرية المطلقة كثيرا ما يمنح صاحبه العزاء فى الأحزان ، انه عزاء محض زائف • انما العزاء الصحيح يجيء عندما نشعر أننا قد بذلنا غاية ما فى وسعنا لدرء المرض أو الموت أو الفشل ، فلم ننجح فى درئه ، لأسباب خارجة عن ارادتنا • هنا فقط يرتاح الضمير الانسانى ، ويهدأ بالا ، لأنه أطاع تمام الطاعة ، الناموس الخلقى (٦٤) •

ان سبب مصرع الحسين أو استشهاده هو اصراره على التمسك بمبادئه فى مجتمع فاسد وباطل • ولقد كان بمقدوره أن ينجو ويعيش آمنا ، لو أنه قال كلمة واحدة طلبوها منه ، ولكن الحسين صاحب المبادىء ، يرفض أن يقول هذه الكلمة ، يرفض حتى أن يصمت •

الحسين : أنا لا أملك حتى صمتى ، فبعض الصمت يدوى فى أرجاء الأرض ويعلن موقف صاحبه برضاه المذعن أو بالرفض ، لا أمن لمثلى منذ اليوم .. وليل الفتنة قد أظلم (٦٥) .

ان دراسة البطل فى مسرحية الحسين لعبد الرحمن الشرقاوى ، ورغم أنها ابداع فنى ، الا أنها دراسة تتسم بالحذر ، نظرا للاعتبارات الدينية والتى قد يغالى فيها البعض ، رغم الفرق الواضح بين الشخصية فى الواقع الحياتى والتاريخى ، وبين الشخصية فى الابداع المسرحى .

وعليه يحق لنا أن نعتبر شخصية الحسين ـ دراميا ـ كبطل تراجيدى ، قد أخطأ بعض الأخطاء المأساوية التى أدت به الى نهايته المأساوية ، فلقد أخطأ فى البداية ، ثم سرعان ما أدرك هذا الخطأ ، ولكنه لم يتراجع وأصر على تكمله مسيرته ، وأتيحت له فرصة النجاة والهرب ، لكنه بشموخه أصر على السير حتى نهاية الشوط .. ولقد اعتقد أيضا ، ولحسن نيته ـ ولا نقول لخطأ فى تقديره ـ أنه ربما لو صحبه أهل بيت رسول الله معه ، فلسوف تتغير طبيعة الأمور بعض الشىء ، من ناحية تأثير أهل البيت على المسلمين فلا يخذلوا الحسين ، ولكن هذا الاعتقاد لم يكن صحيحا كل الصحة ، ولقد أدرك الحسين هذا ، لكن بعد فوات الآوان اذ لا سبيل ، ولا رغبة فى التراجع .

ابن جعفر : (للحسين) دع النساء والعيال يا حسين .

الحسين : أخاف أن ينالهم شر عظيم بعدنا .. أخاف أن يبغى عليهم ها هنا لهم مصيرى .. فليسيروا للذى خط لنا ...

... ...

أنا لو لجأت الى الجحور فانهم لن يتركونى حتى ينالوا بيعتى أو يقتلونى (٦٦) .

ان البطل التراجيدى قد يرتكب الخطأ المأساوى عن غير عمد ، والا فلن يثير سقوطه احساسنا بالخوف والشفقة عليه ، فالحسين لم يكن يدرك بأن جند يزيد سوف يقتلونه بتلك السرعة ، فقد أخطأ عندما رفض تغيير مساره ليتحقق هدفه ، وهو ترك الكوفة والذهاب ـ مرحليا ـ الى اليمن .

لقد أثار فينا موته وسقطته ، احساسا بالخوف على مصيره ، وتكمن المفارقة فى أنه لم يكن يعلم انهم اشتروا الذمم بالمال ، اشتروا الدنيا ونسوا الآخرة ، فى الوقت الذى يعرف فيه المتلقى للمسرحية ، فيثير فينا احساسا بالخوف على مصيره ، والشفقة عليه لأنه ـ رغم مركزه الدينى ـ

انسان مثلنا تكن له الاحترام ، أراد اصلاح الخلل فضحى بنفسه فى سبيل كلمة حق يقولها ٠

الحسين فى مسرحية الشرقاوى لا يغير من طريقه ، ويسعى الى قدره مفتوح العينين ، مدركا بأن موته سوف يغير من طبيعة الصراع ان عاجلا أو آجلا ، وسوف يغير أيضا من موقف الكثيرين من المسلمين ، عندما يستوعبوا الدرس ، ويرونه يضرب بنفسه المثل فى الشهادة ، فلقد اكتشف الحسين أن فى الاستشهاد حماية للمبادىء التى يدافع عنها ، أكثر مما فى الحياة ٠ لقد كان الحسين يؤمن بأن الموت دفاعا عن الحق ، خير من حياة مذعنة للباطل ٠

الحسين : (جليلا) ليست العبرة فى قتل الحسين انما العبرة فيمن قتلوه ٠٠ ولماذا قتلوه ! ٠٠٠ انما العبرة فى ثأر الحسين أنا ثأر الله ان مت شهيدا فاطلبوه فاطلبوا الثأر من السفاح أيا ما يكن (٦٧)

الحسين : فأنا الشهيد هنا على طول الزمان ٠٠ أنا الشهيد فلتنصبوا جسد الشهيد هناك فى وسط العراء ليكون رمزا داميا للموت من أجل الحقيقة والعدالة والاباء ٠٠٠٠٠ ٠٠٠٠٠ أنا ذا شهيد الحق ضعت لكى أصون من الضياع شريعتك (٦٨) ٠

ان وعى الحسين بضرورة استشهاده كخاتمة لكفاحة ونضالة ، لا يضعف الأثر التراجيدى لمعانته وموته ٠

ويرى جون جاسنر « أن الموت البطولى الذى لقيه بروكتور بطل مسرحية البوتقة لأرثر ميللر ، والذى يختار المشنقة مفضلا اياها على الخضوع لسلطة ظالمة ، يتخذ مستوى من التضحية التراجيدية به أكثر سموا مما يتخذه ويلى لومان (٦٩) ، لكن موقف الحسين الذى فضل الموت على المبايعة ليزيد أكثر نبلا ، لا لكونه فقط مسلما ، ولكن لكونه يواجه قوى أكبر منه ، انه يمارس صراعا غير متكافىء ، بالنسبة لقوة البطل العددية ، وان كانت تعوضه القوة الروحية واليقين الكامل ٠ ورغم هذا فالبطل لا يقوم بفعل درامى (محسوس) سوى الرفض ، ثم النهاية المأساوية المترتبة على هذا الرفض ، وهو الموت المادى ٠ « فالفعل فى المأساة ينشأ من الواقع الذى يحفز البطل المفجوع الى العمل ، وفى أثناء محاولته الوصول الى هدفه الذى لا يستطيع ان يصل اليه بحال ، ومن صدامه المستديم بالعقبات التى يجب عليه أن يتخطاها ، ومن هذا الصدام فحسب ، تصدر القوة الحقيقية للمأساة » (٧٠) ٠

فالفعل المأساوى ــ تجاوزا ــ والذى يؤدى الى مصرع الحسين هو فعل ارادى كامل ، اذ يدرك الحسين كل الظروف المحيطة ــ متأخرا ــ

ويعرف مخاطر الاصرار على موقفة والذى يعد بمثابة استثارة للموت ضده ، ودعوة للموت يتقبلها الحسين راضيا ، فهو يحس أنه قد وجد السبب الخفى ، فيتقدم بجلال نحو موته ، لأن الفعل الذى يؤدى للنهاية ، فعل ارادى واختيارى ، بمعنى أن البطل لا يجهل ما يفعل ، ولا يجهل ما ينتظره من خطورة تمسكه بهذا الموقف ، بل ان (الموت) والذى يعد بمثابة المصير المأساوى لأبطال التراجيديا ، أصبح هدفا للحسين • فمن خلال المفهوم الاسلامى للموت والذى يعادل الشهادة فى سبيل الله ، يصبح هدف الحسين الفوز بالجنة •

وبذلك تكون معاناة الحسين وعذاباته وموته ، ردود أفعال رادعة نتيجة لأخطاء البطل ، وهى فوق ذلك أفعال ارادية ، فالحسين بفعله ، والمتمثل فى رفض البيعة ليزيد لم يخطأ ، لأنه يدرك أن الفعل الرفض ، انما هو الواجب المفروض عليه كمسلم قدوة •

وبهذا لا يصبح الحسين بطلا تراجيديا بالمفهوم الأرسطى ، ولا يصبح موته هو النهاية المأسوية أو العقاب ، لسلوك الانسان البطل فى لحظات الخطأ ، أو حينما يتجاوز حدوده أو يخرج على النظام • فالحسين فى الواقع انما أراد وباصرار كامل أن يعيد النظام ، أن يعيد الشورى كمبدأ اسلامى ، حتى لو دفع حياته ثمنا ، ليتحول الى نموذج نضالى تتعلم منه الأجيال القادمة ، كعبرة لرفض الشر •

وبالتالى نستطيع القول : **ان (الفعل) هو (الرفض) ، و (الموت) او (الاستشهاد) هو (النتيجة) لهذا الرفض ، وليس (عقابا) لهذا الرفض •**

ويتفق الحسين فى بعض جوانبه والمكون الذاتى للبطل اليونانى من حيث كونه شخصية سامية تتضح فيها نبل المحتد ، ينتمى الى نسب عريق ولكنه فى نفس الوقت انسان عادى بسيط وفقير ، وهنا قد نجح عبد الرحمن الشرقاوى فى مسرحيته فى أن يزاوج بين نبل المحتد وبساطة العيش ، بالانتساب الى الفقراء ، تلك المزاوجة التى بنى عليه جوهر المسرحية •

وبالطبع لم تشكل فى العصر الحديث الطبقة الاجتماعية محورا هاما فى سلوك البطل ، ولكن الأهم هو درجة وعى هذا البطل بمصيره وقدرته على تجاوز ــ وبوعى ــ كل ما هو شخصى الى مستوى من العمومية •

فالشخصية الرئيسية تمارس صراعها بشكل مرتبط بالمجموع « وبطريقة تجعل الملامح الفكرية تساهم بشكل جوهرى فى أن تحتل

الشخصية الرئيسية المركز الرئيسى المنوط بها فى التكوين الفنى بشكل بالغ الحيوية والاقناع » (٧١) ٠

ومعظم الأعمال الشعرية الجادة تتضمن مستويات متعددة للشخصية ، مما يجعل المتلقى يبحث تلقائيا عن هذه المراتب ويشعر بعدم الرضا إن لم يجدها أو ان لم يجد الشخصية الرئيسية لا تحتل المرتبة اللائقة بها طبقا لضرورة البناء الدرامى ٠

وكلما ارتفع قدر الشخصية كبرت تبعاتها ، واشتدت صراعاتها وعظمت معاناتها ، فعندما اختار الحسين أن يكون الرجل الذى يضحى ويقتل ، يقدم على فعله دون تردد ، لأنه لو تردد أو تراجع ، فلن يصبح جديراً بالنبل التراجيدى ٠ « والحسين حين يختار ، يختار لأن قوة أعلى منه وأكثر نفاذا قد اختارت له ، تلك هى قوة الواجب الأخلاقى الذى يقوده الى الهلاك ، وهو حين يختار تتصارع العواطف فى نفس الحسين ، ويبدو لنا البطل التراجيدى بكل ثرائه النفسى والوجدانى ، يقف محيرا بين شتى السبل ، لأنـه يعرف أن فى قراره يتخذ مصـــائر الأمـور والبشر » (٧٢) ٠

ان انتصار الحسين قد تحقق بموته وهو يدرك ذلك ، وتضحيته موجودة من أجل قيمة فضلة لا تتعارض مع ارادة الله ، ولا ارادة الخير أو القوانين الأخلاقية ، فمنذ اللحظة الأولى يدرك الحسين سر الخلل الذى يحيط به والأمر متعلق بشريعة اسلامية ، وبنص قرآنى يتعلق بمسألة الشورى ، كقضية ديمقراطية ــ ومن هنا تنبع معاصرة المسرحية واعلاؤها من قيمة الديمقراطيــة كمبدأ فى الحكم ، حتى لو أدى فى سبيلهـا الى الاستشهــاد ــ وعليه كرجل دين أن يقاوم هــذا الوضع وهذا الخلل ، فيهاجم جيشا كبيرا هو جيش يزيد الأكثر عدة وعددا ، فيكر الحسين ببسالة حتى لا يتهم انه فى موقف انتحارى يائس ــ ان الحسين بطل حقيقى لم تعقه الدراما أو المأســاة ، ولذلك فهـو ليس أقل تأثيرا من الأبطال المأساويين ، وان كانت ارادته لم تتعارض مع ارادة الله ٠

وتعتبر معاناة الحسين معاناة مثالية ، فهى أكثر من معاناة جان دارك ــ (المقارنة هنا على مستوى الدراما) ــ التى كتبها برنارد شو ، فلقد كان مطلوبا من جان دارك أن تبرهن على صحة أقوالها وموقفها ، وبالتالى خطأ ــ رجال الكنيسة ، كما أن معاناة الحسين أقوى من معاناة رجل الدين المسيحى توماس بيكيت ــ عند كل من جان آنوى ، و٠ت٠س٠ اليوت ــ لأنه كان مطلوبا منه أن يؤكد صحة تحوله من رجل الملك المدلل ، رجل الدنيا صديق الملك هنرى ، الى رجل الدين أو رجل الله ، والمحافظ على شرف الله ، أمام سلطة الدولة والممثلة فى الملك هنرى ٠ وأما ما كان

مطلوبا من الحسين فى مسرحية الشرقاوى فأكثر بكثير ، كان مطلوبا منه التصدى لأول مرة فى الاسلام للحفاظ على مبدأ الشورى والمطالبة «، وأن ينقذ الأمة الاسلامية من الفتنة والضلال ٠

واذا كانت وظيفة التراجيديا هى التطهير ، فاننى أعتقد أن الحسين ـ فى مسرحية ثأر الله للشرقاوى ـ قد ارتبط مصرعه بردود فعل نفسية عنيفة ، جعلت (للتعازى) وظيفة نفسية تؤدى للتطهير ، والاحساس بالتوبة والندم ٠ بل لعلنا نعلم أن أهم وظائف التعازى ، هى التطهير من خطيئة مصرع الحسين ٠

ويرى الدكتور محمد عزيزة ، أن الشيعة قد اكتشفت المسرح لأنها مرت بتجربة الانفصال عن الدين ، ٠٠٠ « وكانت تعانى من الندم العميق لأنها مسئولة بشكل ما عن مصرع على ثم الحسين ، لذلك اكتشفت الشيعة الشعور بالذنب ووخزات ضمير شقى »(٧٣) ٠ « لقد وجدت الروح الشيعية فى الحسين بن على شهيدها المعذب ، كما وجدت الديانة المصرية القديمة شهيدها المعذب فى أوزوريس ، أو كما وجدت الميثولوجيا الاغريقية شهيدها المعـذب فى بروميثيوس ٠٠ وكما أصبحت المسيحية فى تراثهـا الفنى ، حين أبدعت مسرح الآلام ، مستلهمة فيه عذاب المسيح على صليبه » (٧٤) ٠

ان التراجيديا (الاغريقية ») ، « تراجيديا (الضرورة) ٠ فالعاطفة التى تنتاب المشاهدين ، هى : وا أسفاة أن تكون تلك مشيئة الأقـدار ٠ وأما التراجيديا (المسيحية) ، فتراجيديا (الامكانية) » (٧٥) ٠ فالعاطفة التى تنتاب المشـاهدين هى : واأسفاه ان حدث هذا وكان فى الامكان ألا يحدث ٠ أما (التراجيديا العربية المعاصرة) ، فيمكن اعتبارها تراجيديا (الاختيار) ٠ والعاطفة التى تنتاب المشاهدين ، هى : واأسفاه ٠٠ أين كانت ارادتنا ، نحن شركاء فى الخطأ ، نحن نتحمل بعض الذنب ٠٠ ، لكن بعد فوات الأوان ٠

ان الضعف فى شخصية البطل التراجيدى اليونانى ، يتمثل فى غرور البطل وادراكه المبالغ فيه عن قوته ، والتى يعتقد أن شيئا لن يستطيع أن يهزمه ٠ أما البطل التراجيدى الأوربى ، فخطيئته تتمثل فى ادراكه بضعفه ، لكنه رغم هذا الضعف ، يعتقد بفهم مبالغ فيه ، أنه يستطيع أن يتجاوز بارادته ضعفه ٠ أما البطل التراجيدى العربى ـ مسرحيا ـ فان خطأه يتمثل فى براءته الزائدة ، واعتقاده أنه على حق ، فيقاتل بارادة روحية فى سبيل العدل والسلام ، لكنه يفشل فى اختيار سلاح معركته ،

ويدرك ، بعد فوات الأوان ، لكنه يصر على أن يكمل الشوط طمعا في الجنة ، بالاضـــافة الى بعض جـوانب الخطأ عند البطلين ، الاغريقي والمسيحي ، وان تغيرت أشكال الصراع ٠

فبطلنا التراجيدى العربى الحديث ٠٠ لايحمل سمات ذاتية خاصة به ، لكنه (خليط) من مكونات أبطال تراجيديين غربيين على مر العصور ٠

٣ ـ مسرحية مأساة الحلاج

(صلاح عبد الصبور)

يرى الارديس نيكول أن المآسى تسمى عادة باسم الشخصية الأساسية فيهـا مثل أوديب ، فيدر ، ميديا ، أنتيجون ، اليكترا ، هاملت مكبث ، لير ، عطيل • ولقد بدأ الشاعر صلاح عبد الصبور كتاباته المسرحية ، بمسرحية مأساة الحلاج ، التى تناولت حقبة من حياة الحسين بن منصور ، أحد شيوخ الصوفية ، الذى قتل وصلب ببغداد ، متهما بالزندقة والكفر مرة وبأنـه ثورى مرة أخرى ، فهو نموذج للمثقف الثورى الذى يطالب بالعدالة للآخرين ، والذى يسقط فى سبيل الفقراء ويهدر دمه بعد أن يترك علامة على الطريق •

ويرى الدكتور على الراعى أن مأساة الحلاج هى بعض من مأساة كل ثائر ، يرى الظلم ويتبنى وجه العدل ، فـان هو رزق القوة والصـلابة ، حارب من أجل أن يرتفع الظلم عن الناس ، وان هو وهن وتحرج وآثر العافية ، كتم الحق فى نفسه ، ووجد طريقا يرضى به نفسه ويسكت روحه المتوثبة (٧٦) •

يبدأ الفصل الأول بنهاية الحدث المسرحى ، أى بالموت ، أو بمشهد صلب الحلاج ، اذ جعله صلاح عبد الصبور معلقا على شجرة بعد قتله تتناقل الناس سبب قتله ، « من قتله ، ولما قتل ؟ » ، فيتحول الحلاج الى قديس تتناقل الناس كلماته التى بقيت خالدة بعد موته ، وهى حيلة تشبه من قريب « ما فعله برنارد شو فى مسرحية القديسة جان دارك ، حين جعل لمسرحيته مشهدا ختاميا يأتى فى أعقاب نهاية المسرحية ، ويمثل جان دارك بعد ان قررت الكنيسة فى القرن العشرين اعتبارهـا قديسة ، ثم تظهر أشباح من تعاملت معهم فى حياتها ، وتأخذ القديسة تحادث كلا منهم فيما كان منه (٧٧) •

ان توافد الناس على مكان صلب الحلاج وهم يعلقون على مشهد الصلب، شأنهم شأن الجوقة فى التراجيديا اليونانية ، اذ تبدأ المسرحية حوارها بسؤال عن هذا الشيخ المصلوب بين واعظ وتاجر وفلاح ، ثم لا تلبث أن تدخل مجموعة من الناس فيهم الحداد والحجام والنجار والبيطار ، فيجيبون بأنه أحد الفقراء ٠ يضيفون قائلين نحن القتلة ، أحببناه فقتلناه ، شهدوا ضده فأباحوا دمه ، وما أشد ظلم المقهور للمقهور ٠

صفونا صفا صفا

الأجهر صوتا والأطول ، وضعوه فى الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتوانى ، وضعوه فى الصف الثانى

أعطوا كلا منا دينارا من ذهب قانى ، براقا لم تلمسه كف من قبل

قالوا : صيحوا فليقتل ، انا نحمل دمه فى رقبتنا

فليقتل ، انا نحمل دمه فى رقبتنا (٧٨)

يبدأ المنظر الثانى وترى الحلاج فى بيت صديقه الشبلى ، ويعد هذا المنظر بمثابة البداية الحقيقية للفعل المسرحى ، اذ تبدأ فيه الأزمة ، وصراع الأفكار واختلاف المواقف بين الشبلى الذى يعرف الحقيقة ، كصوفى ، ولا يبوح بها ٠ وبين الحلاج الذى ينوى أن يهبط الى السوق ليعيش بين الناس ويطرح عليهم آراءه فى الدنيا والدين والدولة والسلطان ٠ ويحتدم النقاش بين الحلاج الصوفى الثائر ، وبين صديقه الشبلى ، الذى لا تهمه الدنيا قدر اهتمامه بذاته وما تفرضه عليه تعاليم الصوفية ، وينتهى المنظر اذ يعلن الحلاج خلعه لخرقة الصوفية ٠ فالشبلى يختلف من حيث الرؤية لسلوك الصوفى ، عن الحلاج فيرى أن :

الشبلى : ٠٠٠ ننظر الى النور الباطن ، ولذا فأنا أرخى أجفانى فى قلبى ، وأحدق فيه فأسعد وأرى فى قلبى أشجارا وثمارا ، وملائكة ومصلين وأقمارا ، وشموسا خضراء وصفراء وأنهارا ، وجواهر من ذهب وكنوز من ياقوت ودفائن وتصاوير ، كل فى أعلى سمته أو فى أبهى هيئته (٧٩) ٠

فالشبلى متصوف يكتم أسرار الصوفية عن الناس ، ويعيش منغلقا على ذاته وما وهب به من أسرار ، يكتمها ولا يبوح بها لأحد من الناس ، والذى لا يعنيه من أمرهم شيئا ٠

لكن الحلاج لا يتفق مع آراء الشبلى ، اذ يرى أن الشر قد استولى فى ملكوت الله ، ولن يستطيع غفى العين عن ذلك ، دون أن يطهر العالم من هذا الشر ، وليس له سلاح الا الكلمات ، فيجهر بكلماته ٠

الحلاج : فستأتى آذان تتأمل اذ تسمع ، تنحدر فيها كلماتى فى القلب ،
وقلوب تصنع من كلماتى قدرة ، وتشد بها عصب الأذرع ومراكب
تمشى نحو النور ولا ترجع الا أن تستقى بلعاب الشمس روح الانسان
المقهور الموجع ... أنوى أن أنزل للناس وأحدثهم عن رغبة ربى ،
الله قوى يا أبناء الله ، كونوا مثله ، الله فعول يا أبناء الله ، كونوا
مثله (٨٠) .

فالحلاج يؤمن بالكلمة وينشرها بين الناس لادراكه بأهمية الكلمة ،
حبذا لو ساندها الفعل ، ومن هنا بدأ صلاح عبد الصبور الجزء الأول من
مأساة الحلاج ، باسم الكلمة ، والجزء الثانى باسم الموت . والجزء الأول
ينقسم الى ثلاثة مناظر ، أما الجزء الثانى فينقسم الى منظرين .

والكلمة من الممكن أن تكون سلاحا اجتماعيا فى مواجهة الظلم ،
ظلم الحاكم وأعوانه ، والدعوة عن طريق الكلمة التى تنير وتبصر الفقراء
بواقعهم وتعلمهم لاتخاذ مواقف لتجاوز استلابهم .

وشخصية الحلاج تعد شخصية متفردة ، اذ تبتعد الى حد ما عن
الانسان العادى من ناحية ما يمتاز به من الجلالة والقداسة ، ولما له من
مريدين وأتباع يعلمهم أمور الدنيا والدين ، كما أن شخصية الحلاج من
ناحية أخرى ، تقترب من طبقة الفقراء كمرتبة اجتماعية فهو « رجل من
غمار الموالى ، فقير الأرومة والمنبت » (٨١) ، فلا يمتلك ثروة ولا ينتسب
الى طبقة النبلاء ، فهو كالاف من يولدون بالاف أيام هذا الوجود ، مثله
كمثل واحد من الفقراء ، لكنه فقير أدرك أكثر من غيره بمدى الظلم الواقع
على أقرانه ، والذين بصمتهم وضعفهم وخوفهم قد شاركوا السلطة فى
أحد أطراف الصراع الخارجى دون أن يقصدوا ذلك .

ويتبلور هذا الموقف السلبى حيث تتم محاكمة الحلاج فيدينه رفاقه
من الفقراء ، ويلتفت القاضى عمر الحمادى الى جمع الفقراء يسألهم .

أبو عمر : ما رأيكمو يا أهل الاسلام فيمن يتحدث أن الله تجلى له ، أو
أن الله بجسده ؟

المجموعة : كافر .. كافر

أبو عمر : بم تجزونه ؟

المجموعة : يقتل .. يقتل

أبو عمر : دمه فى رقبتكم

المجموعة : دمه فى رقبتنا

أبو عمر : الآن .. امضوا وامشوا في الأسواق ، طوفوا بالساحات وبالحانات وقفوا في منعطفات الطرقات لتقولوا ماشهدت أعينكم قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعا يخفي كفره (٨٢) .

لقد لجأ القاضي أبو عمر الحمادي في صراعه مع الحلاج الى المناورة ، ولم يلجأ الى القانون ، وهنا اختلفت رؤيته وموقفه عن الحلاج ، فبينما يلجأ القاضي الى الفقراء يضللهم ويناورهم ويخدعهم ، يلجأ الحلاج الى الفقراء يعلمهم الحكمة وأمور الدنيا والدين . والحلاج يحمل قدرا كبيرا من التماسك الداخلي ، وفي نفس الوقت يمارس صراعا داخليا ومعاناة تراجيدية ، لأن الصراع الخارجي لابد أن يولد ، ولو بشكل غير مباشر صراعا داخليا في نفس البطل ، ذلك الصراع الذي يحمل قدرا من التردد والمعاناة ليعبر عن مأساة كل روح مرهقة وعقل يقظ ، والسؤال المعذب والمفجر لقلق الحلاج ، يتمثل في كيفية طرح الحقيقة التي يدعو الناس الى تبنيها ، هل يكتمها في قلبه أم يتركها للناس للتعلق بها ، والسير في طريقها ، والعمل على اعلاء شأنها ، حتى لو نالهم شر كبير يجلبه عليهم الحكام ودعاة الظلم . وان كتمها الحلاج في قلبه فماذا تكون جدوى الحقيقة ؟ وما الذي يفيد منها ان حبس النور في صدره ، بهذه التساؤلات وبحيرة الحلاج تجاه موقفه من الفقراء ، وادراكه ما ينتابهم من ضعف انساني ، ومدى قدرتهم على تجاوز خوفهم الداخلي .

الحلاج في مسرحية صلاح عبد الصبور ، انسان لبس خرقة الصوفية ، ولكنه عندما أحس بأنها ستتحول الى قيد يعرقل حركته الثورية من أجل خلاص الانسان ، خلعها . ومن هنا يأتي الصراع الداخلي ، لأن الحلاج وان كان قويا متماسكا بحكم طبيعته الدينية التي فرضت عليه جزءا كبيرا من التوافق الداخلي ، والرضاء النفسي ، والذي جعله في نهاية الأمر روحا نقية ، لا يحس بضربات السياط على ظهره ولا يتألم ، ذلك السمو الذي لا يتوافر الا للانسان الذي تجاوز عذابات الجسد ، ليحلق بروحه في السموات العلى ، حيث يذوب ويمتزج بالله ، الا أن « حيرة الحلاج بين وضعه كصوفي لابد أن ينخلع عن الدنيا ويغني في جماعة الصوفية ، وبين قدرة الانسان الواعي والملتزم بقضايا مجتمعه » (٨٣) .

فحين عاد الحلاج من مكة بدأ التنزول الى الناس يعظهم ويرشدهم الى طريق الله ، ويلقي أمامهم بمواجده ، فكانت هذه بداية عذابه التراجيدي ، ومن ثم مأساته ، ذلك لأن الصوفيين لم يكونوا ينزلون الى الناس ، بل كانوا يعتزلونهم ويبتعدون عن عالم الصراع والتنافس ليعيشوا في تأملاتهم ورؤاهم ومواجدهم التي يترفعون أن يكشـ ـامة ، فيدعو الى الحق والعدل ، في كلمات تحتمل التأويل ، فتحير الحكام وتثير عليه الشرطة ، مما يعجل باتهامه بالزندقة والكفر والتخلص منه بالسجن أو الموت ..

ولا نقصد بالطبع كلمات الحلاج عن الجوع والفقر ، وانما كلماته عن الله ، وعن عشق الصوفية حين تتحد ذاته مع الذات العليا ويشع فيها شيء من نور الله .

الشرطى : أتعنى أن هذا الهيكل المهدوم جزء منه ، وأن الله جل جلاله متفرق فى الناس .

الحلاج : بلى ، فالهيكل المهدوم جزء منه ان طهرت جوارحه . وجل جلاله ، متفرق فى الخلق أنوار بلا تفريق (٨٤) .

المسرحية تضع بين أيدينا مأساة لشخص مأزوم ، حائر بين كراهيته للشر وحبه للخير ، ومأساته الحقيقية تكمن فى علاقة الصوفية الخاصة بالله ، والزهد عن متع الدنيا وارتداء خرقة الصوفية تحتم عليه أن يترك ملذات الحياة الدنيا ، وأن تغنى روحه فى نور الله .

الحلاج : ... ويخلع عنى ثيابى ، ويلبسنى خرقة العارفين ، يقول هو الحب ، سر النجاة ، تعشق تفز وتفنى بذات حبيبك ، تصبح أنت المصلى وأنت الصلاة ، وأنت الديانة والرب والمسجد ، تعشقت حتى عشقت ، تخليت حتى رأيت .. رأيت حبيبى ، وأتحفنى بكمال الجمال ، جمال الكمال ، فأتحفته بكمال المحبة ، وأفنيت نفسى فيه (٨٥) .

ويأتى عذاب الحلاج التراجيدى فى كونه رجل دين صوفيا ، وفى نفس الوقت التزامه كصاحب فكر اجتماعى تجاه مجتمعه وقضاياه ، ومن هنا يزداد صراعه الداخلى .. لكن الحلاج يخلع خرقته الصوفية لو كانت تحرمه من ملاقاة الناس ومناقشة مشكلاتهم .

الحلاج : ان كانت سدا منسوجا من أنيتنا كى يحجبنا عن عين الناس ، فنحجب عن عين الله ، فان أجفوها ، أخلعها .. ان كانت اشارة ذل ومهانة ، رمزا يفضح أنا جمعنا فقر الروح الى فقر المال ، فأنا أجفوها ، أخلعها يا شيخ ، يارب اشهد .. هذا ثوبك ، وشعار عبوديتنا لك ، وأنا أجفوه أخلعه فى مرضاتك ، يارب اشهد ، يارب اشهد (٨٦) .

والصراع الذى يدور بين الحلاج ورفيقه الشبلى ، انما هو صراع فى الرأى حول مسائل دينية ودنيوية ، وكأنه صراع خارجى فى معظمه ولا يصل الى درجة الصراع الداخلى ، أو صراع بين ارادتين . فبينما يريد الحلاج أن يزاوج بين الدين والدنيا ، ويخلق من الدين سلاحا سياسيا ضد ظلم الظالمين ، يقف الشبلى على طرف النقيض ، اذ يرى أن الصوفية تمارس علاقة ربانية صرفة بين الصوفى وربه ، وبالتالى لا مكان للصوفى فى دنيا الواقع .

الحلاج : (للشبلي) ·· الشر استولى في ملكوت الله ·· حدثني كيف أغض العين عن الدنيا الا إن يظلم قلبي (٨٧) ·

ذلك هو موقف الحلاج الثائر الديني ، المناضل ضد قوى الظلم والبغى ، وهو موقف معلن للناس جميعا ، أصدقاء فأعداء في كل مكان · فالثائر لا يملك مادام قد اختار ، أن يهمس أو يجبن ، فرغم تقاليد الصوفية ، والتي تكره الافشاء ، وتجعل الحقيقة سرا ، الا أن الحلاج يأبى الا أن يعلن الحقيقة للناس ، حتى لو لقي النقمة والظلم من الحكام ·

الحلاج : ماذا نقموا مني ؟ أترى نقموا مني أن أتحدث في خلصائي ! وأقول لهم : ان الوالي قلب الأمة ·· هل تصلح الا بصلاحه ، فاذا وليتم ·· لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة في أكواب العدل (٨٨) ·

الحلاج يطرح درسا في أصول الحكم ، الذي يعتمد على العدل ·· وهو هنا محدد الهدف ، كشخصية لها بعدها الاجتماعي وفكرها الواضح المحدد من السلطة ، ووجهة نظر في الوجود الالهي · ولكن الشبلي ومنذ البداية يقف على النقيض ، فلا تشغله أمور الدنيا ، فالشر موجود في الدنيا الى جانب الخير ، وعلى كل مخلوق أن يتحمل نتيجة أعماله ·

الشبلي : الشر قديم في الكون ·· الشر أريد بمن في الكون ، كي يعرف ربي من ينجو ممن يتردى ·· وعلينا أن يتدبر كل منا درب خلاصه ، فاذا صادفت الدرب ·· فسرفيه ·· واجعله سرا ·· لا تفضح سره (٨٩) ·

وهنا يتبين لنا نوعين من الصراع ، صراع ديني صرف ، من زاوية الشبلي ، أي بين الحلاج والشبلي · وصراع ديني دنيوي ، داخلي وخارجي يمارسه الحلاج بين نفسه ، وأطراف أخرى خارجية ·

والصراع بين الحلاج والشبلي ، لا يمثل خلافا حادا ، بل هو اختلاف في طريقة النظر الى قضايا الصوفية ، فهما أبناء معسكر واحد ، يمثلان وجهي عملة واحدة ، مع كل ما يحمل الوجهان من اختلاف ·

أما الصراع الخارجي ، فهو صراع الحلاج مع أطراف السلطة وأدواتها ، وهو صراع معلن ، قد بدأ منذ واجه الحلاج السلطة ، اذ خلع خرقة الصوفية ، خوفا من أن تلهيه عن مشاكل الناس ، وان كان قد احتفظ بنقاء القلب الذى وسد في تلك الخرقة ، وكذلك الله الذى يحيا في هذا القلب · فيبدأ الحلاج في تجميع الفقراء المظلومين حوله يحدثهم في أمور حياتهم ·

احد المارة : العاقل من يتحرز في كلماته ·· لا يعرض بالسوء لنظام ،

أو شخصى ، أو وضع ، أو قانون ، أو قاض ، أو وال ، أو محتسب أو حاكم (٩٠) .

وهذا القول - يمثل في حد ذاته - قمة المأساة التى دفعت الى حدوث الجريمة ، ولتؤكد أن سبب الخوف الذى يعقد السنة الناس هو سبب حدوث الجرائم .

ويساق الحلاج الى السجن ، ولا تتهمه السلطة بالمسألة الدينية فلا تهمها كثيرا ، وان أظهرت عكس ذلك ، فالمهم هو تحريض الحلاج للفقراء وحديثه عن القحط ، مما يحرج وضع السلطة ، فتعذبه ، ويقاوم على المستوى الروحى ، متحملا الألم فى سبيل غاية أسمى ، رافضا أن يقابل العنف بالعنف ، أو أن يحمل سيفا يدفع به الظلم .. فالسيف « اذا حملت مقبضه كف عمياء ، أصبح موتا أعمى » (٩١) اذ يعتمد على سيف آخر ، سيف مبصر ، سيف الله ، يتخذ منه سلاحا ، « هل أرفع صوتى أم أرفع سيفى » (٩٢) ؟ .. ويختار الحلاج سيف الكلمات .. سلاحا له ..

الحلاج : لا أملك الا أن أتحدث .. ولتنقل كلماتى الريح السواحة ، ولأثبتها فى الأوراق شهادة انسان من أهل الرؤية ، فلعل فؤادا ظمآنا من أفئدة وجوه الأمة يستعذب هذه الكلمات ، فيخوض بها فى الطرقات (٩٣) .

وتتم محاكمة الحلاج ، فتكون محاكمة ، أشبه بمحاكمة الضمير الانسانى كله ، ضمير من يرفع الظلم عن الفقراء ، فيسجن ويحاكم ، أو يقتل بعد محاكمة صورية . فالقاضى أبو عمر الحمادى يوجه الى الحلاج الاتهامات قبل محاكمته . ناهيك عما شاب المحاكمة من صراعات فكرية وخلافات جذرية ، لها دوافعها السياسية ، فالقاضى ابن سريج يرى أن القانون هو احقاق الحقوق ، ابتغاء مرضاة الله ، بغض النظر عن رضا الخليفة أو عدمه ، بخلاف الحمادى الذى يرى أن القانون انما وضع لخدمة الوالى .

الحمادى : ... لا خوف .. لا قبل لهم بمواجهة الشرطة .. أنظر .. هل جاءوا بالرجل المفسد .

ابن سريج : أبا عمر .. قل لى : ناشدت ضميرك ، أفلا يعنى وصفك للحلاج بالمفسد وعدو الله ، قبل النظر المتروى فى مسألته ، أن قد صدر الحكم .. ولا جدوى عندئذ أن يعقد مجلسنا (٩٤) .

فالخلاف واضح بين القاضى أبو عمر الحمادى ، الذى يتحدث بلسان السلطة غير مؤمن ايمانا عميقا ، بأن القانون هو ميدان العدل ، فيتلاعب فيه كيفما ترغب السلطة والسلطان . على حين يختلف تماما موقف القاضى الثانى ابن سريج ، الذى يرحب بالعدل ، عند محاكمة المتهم .

ابن سريج : ... والقاضى لا يفتى ، بل ينصب ميزان العدل ، لا يحكم فى أشباح ، بل فى أرواح أعلاها الله .. الا أن تزهق فى حق ، أو فى انصاف . الوالى والقاضى .. رمزان جليلان للقدرة والحق ...

... هل نحن قضاة باسم الله .. أم باسم السلطان (٩٥) .

ويختلف القاضيان ، وينسحب ابن سريج من المجلس ، بعد حوار جدلى حول محاكمة الحلاج ، والتى خلطت بين النواحى الدينية ، وعلاقة الانسان بربه ، والنواحى الحياتية الاجتماعية والسياسية . ويكون انسحاب ابن سريج بمثابة شهادة فى صالح الحلاج ، ترجح موقفه فى الصراع ، وتؤكد فى نفس الوقت على الجريمة التى يرتكبها القائمون على القانون ، فى خدمة القائمين على السلطان .

لقد حاولت السلطة فى مسرحية مأساة الحلاج ، أن تكون حريصة كل الحرص ، على أن تكون أمام العامة بريئة من دم الحلاج اذا أهدر ، فتبعث رسولا الى القاضى لينقل : أن السلطة والدولة قد سامحت الحلاج فيما نسب اليه من تحريض العامة والغوغاء على الافساد ، وعفت عنه عفوا كليا لا رجعة فيه ، ولكن الدولة عندما تنازلت عن حق السلطان ، فماذا تفعل فى حق الله ؟

لقد كانت هذه هى حجة الدولة فى محاكمة الحلاج ، حتى لا يغضب العامة ، فوجهت الى الحلاج تهمة الزندقة والكفر ، مستغلة كلمات الحلاج الصوفية التى قالها أمامهم . ولهذا قتل الحلاج بدافع سياسى وبحجة دينية . ولكن القاضى ابن سريج يكتشف اللعبة .

ابن سريج : ... بل هذا مكر خادع .. فقد أحكمتم حبل الموت ، لكن خفتم أن تحيا ذكراه فأردتم أن تمحوها ، بل خفتم سخط العامة ، من أسمع أصواتهم من هذا المجلس ، فأردتم أن يقطعوه لهم مسفوك الدم ، مسفوك السمعة والاسم (٩٦) .

لقد كان موقف الحلاج على المستوى الدينى ، والمستوى السياسى واضحا أمام أفراد المحكمة ، فهو رجل يملك شجاعة قول الحق ، وله ضمير حى يرفض الظلم ، الأمر الذى أودى بحياته فى نهاية الأمر . فشجاعة الحلاج ، جعلته وحيدا ، فلقد تخلى عنه صديقه الشبلى ، كما تخلى عنه جمع الفقراء .

الشبلى : كل منا يتحدث عن حاله ، أو يصمت حين يشاهد ، الحلاج يرى ، فيجن من الفرحة حتى يهذى ويعربد .. وأنا أتلذذ فى صمتى (٩٧) . ويخرج الشبلى بعد أن تتركه المحكمة غير مهتم بأمور

الدنيا ، اذ يعتبر أن مصير الحلاج أمر خاص بين الحلاج وربه . فالحياة رحلة زائلة ، وما الموت الا الاقتراب والامتزاج مع الله . فالموت فى سبيل الله ، هو الشىء الحقيقى الذى كان الحلاج يسعى اليه ، ولهذا رفض أن تحميه الفقراء ، عندما أرادت الشرطة أن تأخذه ، ورفض أيضا أن يهرب من سجنه ، عندما عرض عليه السجين الثانى أن يهربا معا ، ذلك لأن الحلاج ، انما يسعى الى قدره ، قانعا أن تلك مشيئة الرحمن أن يموت أو يستشهد ، وما الجسد فى نظره سوى شىء زائل ، أما الروح فهى الشىء الخالد ، تلك الروح النقية ، والساعية دوما الى التوحد مع اللـه .

ومثلما اختلفت وجهات النظر بين الحلاج والشبلى ، تختلف أيضا وجهات النظر بين الحلاج والسجين الثانى .. حول أهمية الفعل الايجابى التى يرى السجين الثانى أهميته للقضاء على الشر .

السجين الثانى : قل لى هل تصلحهم كلماتك ؟

الحـلاج : هل يصلحهم غضبك ؟

السجين الثانى : غضبى لا يبغى أن يصلح .. بل أن يستأصل .. ...

... ... هل تقضى عمرك مقهورا فى ظل الجدران ؟ لم لا تهرب ؟

الحـلاج : ولم أهرب ؟

السجين الثانى : كى تحمل سيفك من أجل الناس .

الحـلاج : ... من لى بالسيف المبصر (٩٨) .

الصراع هنا ، صراع بين الكلمة والفعل ، أو بين الكلمة والسيف .. ويحار الحلاج فى الاختيار .. هل يرفع صوته ، أم يرفع سيفه ؟ . وهنا الاختبار الصعب ، فالحيرة بين القول والفعل هى التى تسلم الحلاج الى الموت ، أو الى النهاية التى يسعى اليها .

والحلاج ضحية قدرته على الاختيار ، فلقد اختار وبارادة كاملة ، السلاح الخاطىء ، سلاح الكلمة ، فى معركة سياسية ، لا تصلح فيها الكلمة النور أو الكلمة الشريفة . لقد نزل الحلاج ميدان السياسة ، غير مسلح بأسلحة الساسة ، فلم يفقد براءته السياسية بعد ، ولذلك مسئول عما حدث له نتيجة لاختياره ، وما صحب هذا الاختيار من قلق وحيرة ، الى أن يختار الكلمة دون الفعل ، مؤمنا بقدرتهـا على التغيير ، فيحتك بالعامة ، ويتصل ببعض وجوه الأمة ، فى محاولة جريئة لاصلاح واقع عصره ، بما يسوده من تناقض وفوضى ..

الحلاج : فستأتى آذان تتأمل ، اذ تسمع تنحدر فيها كلماتى فى القلب ..

وقلوب تصنع من ألفاظى قدرة ، وتشد بهـا عصب الأذرع ٠٠
ومواكب تمشى نحو النور ٠٠ ولا ترجع ، الا أن يسـقى بنعاب الشمس روح الانسان المقهور الموجع (٩٩) ٠

لقد فصل الحلاج نفسه ــ وباختياره ــ عن جميع الأطراف ، فهو عندما ترك الخرقة ، قد فصل نفسه عن الصوفيين ، وعندما استخدم الكلمة دون الفعل ، فصل نفسه عن الثوريين الايجابيين ، والممثلين فى السجين الثانى ، وبذلك وقف الحلاج وحيدا ، فى معركة لا يملك أسلحتها ٠

فالحلاج يدرك أنه يعرف ولذلك يعمل على اعطاء هذه المعرفة للناس ، للانتفاع بها ، ولكنه ينقل معرفته عن طريق القول ، وليس عن طريق الفعل ، رغم أن الفعل ــ فى واقع مضطرب ــ أكثر قدرة على الاصلاح ، والتغيير الى الأفضل ٠

لقد تناول الشاعر صلاح عبد الصبور ، شخصية الحلاج ، كشخصية تاريخية ، حولها هالة من القداسة ، شاعت أخبارها ، وقدسها بعض الناس ،وهى بهـذا تلتقى الى حد كبير مع الشخصيـات الاغريقية التى تشترط أن يكون بطلها من بين الملوك والقادة ، أو ممن ذاع صيتهم بين الناس ٠

ولكن الحلاج رغم ذلك يختلف عن البطل الاغريقى ، لأن تحوله لم يكن مفاجئا ، والحلاج ذاته يسعى الى التحول من السعادة الى سعادة أخرى من وجهة نظره ، بادراك ووعى منذ البداية ٠

والسقطة التراجيدية للحلاج نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل ، ولكنه موجود أساسا فى تركيبه ٠ وربما يكون باعث الخطأ ، هو نوع من الثقة الزائدة وعدم التوسط ، نتيجة لخطأ فى الحكم ، ونزول ميدان السياسة غير مسلح بأسلحتها ٠٠ هذا على المستوى السياسى ، والمعاصر ٠

أما على المستوى الدينى ، فان سقطة الحلاج تتمثل ــ تاريخيا ــ فى مشهد البوح ، وباعثه هو الزهو بما من الله عليه ، وهو حين ارتكب هذه السقطة أباح للناس دمه ، بل وأباح لله دمه ، اذ أفشى سر الصحبة ، فسقطت مروءته أمام الله (١٠٠) ٠ فهو كصوفى ليس له الحق فى أن يكشف للناس سره وحقيقة صلته بالله ، والذى يسعى الحلاج عمره كله لمرضاته وحبه ٠ فعندما اختار الحلاج الكلمة دون السيف ، كأنما اختار له الله وسيلة عقابه على بوحـه بالسر (١٠١) ، كأمر خاص بين العبد وربه ، فتكون النهاية المأساوية ، والمتمثلة فى الصلب والحرق ٠

الحلاج : ٠٠٠ رعاك الله يا ولدى ، لماذا تستثير شجاى وتجعلنى أبوح

بسر ما أعطى ؟ ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين ؟ هو النجوى
التى ان أعلنت سقطت مروءتنا ، لأنا حينما جادلنا المحبوب بالوصل
تنعمنا تعاهدنا بأن أكتم ... حتى أنطوى فى القبر (١٠٢) ٠

ان الحلاج بعدما أفشى السر ، ولم يحافظ عليه بينه وبين الله عز وجل ، جمع الفقراء حوله ، ولم يكن يدرك فى حقيقة الأمر أن افشاءه للسر سيؤدى به حتما الى النهاية المأساوية وهى الموت ٠ فالحلاج لم يعلم نتيجة الصراع مسبقا ، ولكنه عندما أدرك النتيجة التى سيصل اليها وهى الموت ، فلم يفزع ، ولم يندم ولم يتراجع ، ذلك لأنه سعى الى مصيره باختياره ، فهو يتجه الى مصيره وهو مدرك بأنه سيجلب على نفسه المتاعب ، لكنه لم يخف اذ يحمل بين جنبيه قلب مؤمن ، بمعنى أنه لم يخطىء فى حق الله ، ولكنه من وجهة نظر السلطة ، قد أخطأ فى حقها ٠ مما يجعلنا نختلف مع بعض الأراء التى حاولت أن تبرىء السلطة السياسية من دم الحلاج ، وكأن عقاب الحلاج عقاب من عند الله ، وهذا تناقض تاريخى ، ومما يؤكد هذا التناقض ، موقف القاضى ابن سريج ، عندما انسحب من المحاكمة ، فليس من حق القضاء أن يتدخل فى أمر بين العبد وربه ، وليس من حق المحكمة أن تحاكم الحلاج على آرائه فى الله ٠

ان روح الحلاج لم تنهزم ، وان انهزم جسده ، فذلك التماسك الروحى العظيم الذى رأيناه فى الحلاج ، جعلنا نحس أننا أمام انسان تجاوز حدود البشر ، رغم أنه من فقراء الناس ٠ ومن هنا يكون التحفظ حول البناء التراجيدى فى رسم شخصية البطل ، اذ ابتعد ـ بتماسكه الفذ ـ عما هو جوهرى فى الانسان ، وخاصة ضعفه ٠ ان التماسك القوى الفريد الذى ظهر به الحلاج كبطل تراجيدى فى مسرحية صلاح عبد الصبور ، جعله يتجاوزنا نحن البشر العاديين ، بالدرجة التى تفقدنا ادراكنا لجوهره ، وفى نفس الوقت تفقدنا دهشتنا ، وتكثيف انفعالنا بالحدث التراجيدى ، وتعاطفنا مع البطل الشبيه بنا ، ليحدث أخيرا ما يسمى بالتطهير ٠

ان الحلاج كقديس ، كان يتقرب بدمه الى الله ـ على المستوى الصوفى ـ فتقبله منه الله ٠ من هذا الجانب ، ضاع علينا الاحساس الكامل بالمأساة ، لأن الحلاج رجل يستعذب فكرة الاستشهاد ، ويعمل للسعى نحوه ، كى يحقق الانتصار بموته ، كمصير محتوم ، برضاء كامل ، وليس على كره منه ، أو مفروض عليه ، كبقية الأبطال التراجيديين ٠

هذه القضية تقودنا الى البحث عن نوعية شخص الحلاج ، كبطل قديس ، ومدى قدرته على الاثارة الدرامية ٠ فالتعامل مع تراجيديا الأولياء والقديسيين ٠ كالحسين والحلاج وبيكيت وجان دارك وأحمد البدوى ،

وغيرهم ــ أمر فى غــاية الصعوبة ، ذلك لأن القديس غير قــادر فى أغلب الأوقات على اثارة الانفعال الحق بالمأساة ، اذ يرى مارتز « أن موت الشهيد لا يمثل لنا هزيمة الفرد ، بل انتصاره » (١٠٣) ٠

ويرى أ ٠ ريتشاردز ، أن أقل مسحة دينية فى المسرحية ، من تلك الأديان التى تقدم الجنة للبطل التراجيدى تعويضا له ، تكون مدمرة ، أى أنها مدمرة للأثر التراجيدى (١٠٤) ، وتعمل على تقريب البطل من الأبطال الرومانتيكيين الذين « قد حذفوا مشكلة الاثم حتى من تفسيرهم للتراجيديا السابقة عليهم ، وبدلا من أن يتهموا البطل بالخطأ ، جعلوه نوعا من الانسان الأعلى الذى تظهر عظمته فى قبوله لمصيره ، وهكذا ظل بطل التراجيديا الرومانتيكية منتصرا حتى فى هزيمته » (١٠٥) ، اذ يشعر أنه هبة الله ٠
الحلاج : كأن من يقتلنى محقق مشيئتى ومنفذ ارادة الرحمن (١٠٦) ٠

فكأن موت الحلاج لا يعد هزيمة بل انتصارا من وجهة نظر الشهيد ، وكأنه تأكيد على الجانب الرومانتيكى فى شخصية الحلاج ٠

ويرى الناقد فاروق عبد القادر أن الحب هو الذى يقف بالحلاج عن الاختيار بين السيف أم الكلمة ، فهو يحب الناس ، ولا يستطيع أن يرفع فى وجوههم السيف ، فهو لا يملك الا الكلمات الفعالة ، لكنه لا يجرؤ على حمل السيف من أجل هذه الكلمات ، فالحلاج كبطل تراجيدى يبحث عن المطلق ، انه ينشد الصواب المطلق ، أو يطلب السيف المبصر ، هذا السيف المبصر هو مطلب البطل التراجيدى الباحث عن المطلق لا عن الممكن ، ويؤيد هذا رفض الحــلاج أن يهرب من سجنه ، فقد يكون الهرب هو الصــواب الممكن ، ولكن الحلاج لا يبحث عنه ولا يرضاه ، فالحلاج اذن بطل تراجيدى يبحث عن الثواب المطلق ، وضعفه الرئيسى هو الحب ، وبسببه يعجز عن حمل السيف من أجل كلماته ، من أجل هذا الحب المؤدى الى العجز ، وقع به العقاب (١٠٧) ٠

ولكننــا نعرف أن الحلاج قد آمن بالكلمة كوســيلة للجهاد ، وهو لا يحارب الفقراء من الناس بل يحارب الســلطة والمتحكمين فى أقدار الناس ، ومن ثم اذا رفع سيفا ، فانما يرفعه فى وجه السلطة الظالمة ، وليس بالطبع فقراء الناس ، وعليه فان مسألة تردد الحلاج فى أن يرفع سيفا حبا فى الناس مسألة مزيفة ، لأن عدوه ، هو نفس عدو الفقراء ٠ كما أن رفض الحلاج الهرب من السجن ، ترجع أساسا ربما الى احساسه بعدم جدوى الاصلاح ، ففضل الموت والذى يعده خلاصا للروح ٠

ويمكن القول ان عنصر المخالطة بين كتابنا الجادين ، وكتاب الدراما

فى الغرب ، قد ظهر أثره فى مسرحية مأساة الحلاج ، فالى حد كبير نجد التشابه بين مسرحيتى مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور ، وجريمة قتل فى الكاتدرائية لتوماس سترنز اليوت ، ليس فقط فى شخصيتى البطلين القديسين ، ولكن الى حد كبير أيضا فى تفاصيل البناء الدرامى ، فبينما نجد أن الصراع ، قد بدأ بين بيكيت والملك هنرى بحضور رسول يعلن عودة بيكيت من فرنسا ، كذلك يعلن الرسول ابراهيم بن فاتك للحلاج أن رجال السلطة يظنون به السوء .

فى مسرحيــة اليوت نعرف أن بعض الكهنــة والقساوسة ينصحون بيكيت بضرورة الهرب أو الاختفاء ، بعد أن قال للملك هنرى قولته الشهيرة « لو أننى أصبحت كبيرا للأساقفة ، لما عدت صديقا لك » ، وكان أول ما فعله بيكيت بوصفه كبير الأساقفة ، أن اعتزل أهله وحياته السابقة وأحس بمسئولية عظيمة أمام خدمة الله وشرف الله . وينتهى الصراع بين بيكيت وهنرى بقتل بيكيت بعد مؤامرة دنيئة ، ويبقى هنرى صديقه الحميم يعانى الندم والشعور بالذنب .

وفى مسرحية الحلاج ، يحث السجين الثانى الحلاج على الهرب كيلا يبقى وحيدا ينتظر مصيره « أمسيح ثان أنت » ، .. لكن الحلاج كبيكيت يرفض الهرب ويسعى الى الاستشهاد .

لقد ضحى الحلاج بحياته من أجل أن تبقى كلماته ، ولكنه بموته لا يثير فينا الاحساس الكامل بالخوف والشفقة ، حيث يحدث ما يسميه أرسطو بالتطهير ، لأننا لا نشعر بذلك الضعف الانسانى عند البطل التراجيدى عندما يواجه مصيره ، ولأن الحلاج هنا أقرب الى الفكرة أو المعنى، منه الى الفرد أو الانسان .

ولو أننا أخذنا مثلا مسرحية « انتيجونى » لما فيها من احساس دينى عميق ، اذ أقدمت أنتيجون على الفعل المأساوى والمتمثل فى اصرارها على دفن جثة أخيها ، رغم تحذير كريون بعدم الدفن والويل والموت لمن يخالف أوامره ، رغم هذا تحدته أنتيجون وأقدمت بعنادها على الفعل بارادة واختيار ، وبذلك تجاوزت سلطة الملك ، عندما نفذت تعاليم الدين ولم تهتم بقراراته . ولكن أنتيجون عندما تواجه الموت ، نحس فيها بذلك الضعف الانسانى الذى يقربها من كونها انسانة تتألم وتعانى ، وبالتالى تقترب منا كبشر ، لنا ضعفنا الانسانى فى مواجهة الموت .

ويتساءل كليفورد ليتش ، هل من الممكن أن نتقبل فكرة أن يموت انسان من أجلنا ؟ ، ربما نتقبل طقسية كبش الفداء لفترة ، لكننا نشعر فى داخلنا بالخجل من أنفسنا لقبولنا بها . فالأثر النهائى للتراجيديا ،

هو ازدياد شعورنا بالمسئولية ، وجعلنا أكثر وعيا وادراكا باننا أخطأنا ، مثلما أخطأت الشخصيات التراجيدية ، فنصرخ فى مواجهة ما قد حدث ، فقد خضنا غمار التطهير لنرفضه فى النهاية (١٠٨) ٠

وتختلف مسألة مواجهة الموت عند الحلاج الذى كان يسعى الى الموت ، فلم نحس بذلك الضعف الانسانى الذى من الممكن أن يقربنا منه ، على الرغم من ادراكنا لذلك البعد الصوفى القائم على تحقير الجسد والعذاب الجسدى ، والطمع فى الجنة ، أو كما قال مارتز من قبل « ادراك السر الخفى » أو السبب الخفى ، متحولا بذلك والى حد كبير ، الى مفهوم البطل كفكرة مجردة أكثر من كونه شخصية مكتملة تراجيديا ، وذلك لقرب حوارهـــا ، ومنولوجاتها الطويلة وفلسفتها ، من التفكير الذهنى الجاف ٠

ويرى ألارديس نيكول نفس الرؤية السابقة بتأكيد شخصية البطل ، بالربط بينها وبين المثل الأعلى ، أو بينها وبين العقيدة ، أو بينها وبين الطبقة ، ليس من الضرورى أن يتم التعبير عنه بالاسراف فى استعمال الحوار الطويل (١٠٩) ٠

لقد احتوت مأساة الحلاج بداخلها على بذرة البطولة التراجيدية ، فى شكلها الخام ، والذى يتمثل فى احتوائها على بعض العوامل والمكونات التراجيدية ، مثل الصراع والمصير المأساوى والسقطة ، وان تعددت فيها الآراء ، والنهاية المأساوية ، وان كانت قد افتقرت ـ عند بعض النقاد ـ الى اثارة دهشة المشاهد ، لأن صلاح عبد الصبور ـ كما يرى سامى منير ـ لم يعرض علينا عرضا دراميا صاعدا ما فى الطريق الصوفى من طقوس وأصول تجعلنا نحس بأن الافشاء خطيئة كبرى تماثل قتل أوديب لأبيه وزواجـه من أمه ، مع ما بين الأمرين من تطور يبين مرحلتى الغمـوض والانكشاف التدريجى لحقيقة الموقف التراجيدى ، أو كما يسميه أرسطو بين مرحلتى السعادة والشقاء (١١٠) ٠

ولكن هذا الرأى به كثير من المبالغة لأن الحلاج ثائر سياسى ، أكثر منه ثائر دينى ، لأن الخطأ المأساوى عند الحلاج ، هو خطأ فى اختيار طريق لم يخلق له ، وحينما دخله لم يستعمل أسلحة سياسية ٠ وهنا يمكن القول ان الحلاج قد تحول الى رجـل عصرى ، أو حلاج عصرى أقرب الى الثـائر السياسى والاجتماعى منه الى البطل التراجيدى ، فاذا كان الحلاج قد أخطأ ـ كصوفى ـ بافشاء السر ، فان غريمه هو الله أو جماعة الصوفية ، وليس قضاة الشرع أو رجال السياسة ، أدوات السلطة كما سبق أن ذكرنا ، ولو قدم لنا الشاعر صـلاح عبد الصبور جماعـة القضـاة ، وكلهم سنيون ، باعتبارهم غرماء لهذا البطل المتصـــوف ذى النزعة الشيعية والأفكار

المعتزلية ، لكان هناك وجه لقيام صراع بينهم وبينه (١١١) ، وبذلك تحولت المحاكمة فى مسرحية الحلاج الى انتقام السلطة من مثقف مصرى عصرى يغرى الفقراء بالثورة على الظلم ، وتجاوز اغترابهم ، فلم يهتم به صلاح عبد الصبور ، صوفيا ، قدر اهتمامه به ـ رافضا عصره ، ثائرا وفقيرا ، وباستغلال هذه الناحية من حياة الحلاج يكون لقاؤه مع التاريخ لقاء ايجابيا مطورا لحياتنا الحاضرة ، كاشفا شيئا من جوانبها واختار شخصا ينتمى الينا باحساسه وأفكاره (١١٢) ، وكما يقول صلاح عبد الصبور : كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة وحيرتهم بين السيف والكلمة بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى بطرح مشكلات الكون والانسان عن كواهلهم ، هو غايتهم ، بعد أن يؤثروا حمل عبء الانسانية على كواهلهم (١١٣) ٠

ورغم كل شىء فسيبقى استشهاد الحلاج قيمة بشرية باقية يتذكرها الانسان فى كل عصر ٠

مراجع وهوامش

الفصل الثالث

(١) رجاء النقاش ، مقعد صغير أمام الستار (دراسات فى النقد المسرحى) (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١) ص ١٩٢ .

(٢) تذكرنا الحروب الخارجية التى تورط فيها السلطان لصالح التجار فى مسرحية الفتى مهران ، بالحروب المصرية فى اليمن فى فترة الستينات ، وان اختلفت الدوافع فى الحربين .

(٣) عبد الرحمن الشرقاوى ، الفتى مهران (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦) ص ٢٧ .

(٤) دراسات فى النقد المسرحى ، مرجع سابق ، ص ١٩٢ .

(٥) سامى خشبة ، « الفتى مهران » ، مجلة السينما والمسرح ، عدد ٥٠ ، ص ٢٥ .

(٦) مسرحية الفتى مهران ، مرجع سابق ، ص ٦٦ .

(٧) المرجع السابق ، ص ٦٦ .

(٨) المسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٤٠ .

(٩) عبد الرحمن الشرقاوى يتحدث عن مسرحه الشعرى ، أجرى المقابلة نبيل فرج ، مجلة المسرح عدد ٦٧ ، نوفمبر ١٩٦٩ ، ص ٥٢ .

(١٠) مسرحية الفتى مهران ، مرجع سابق ، ص ١٤١ .

(١١) المرجع السابق ص ١٨٥ .

(١٢) السابق ، ١٨ .

(١٣) المسرحية ، ص ٨٩ .

(١٤) المسرحية ، ص ١٤٣ .

(١٥) المسرحية ، ص ١٦٨ ، ص ١٦٩ ٠

(١٦) عبد الرحمن الشرقاوى يتحدث عن مسرحه الشعرى ، مرجع سابق ، ص ٥٢ ٠

(١٧) مسرحية الفتى مهران ، مرجع سابق ، ص ١٩٢ ٠

(١٨) المسرحية ، ص ١٩٤ ٠

(١٩) المسرحية ، ص ١٨٤ ، ص ١٨٥ ٠

(٢٠) المسرحية ، ص ١٧٥ ٠

(٢١) المسرحية ، ص ٢٥ ، ص ٥٤ ٠

(٢٢) المسرحية ، ص ٢١٣ ٠

(٢٣) المسرحية ، ص ٢٥ ٠

(٢٤) المسرحية ، ص ٨٨ ، ص ٢١١ ، ٢١٣ ٠

(٢٥) المسرحية ، ص ٢٣٧ ٠

(٢٦) انظر : رأى سامى خشبة مجلة المسرح والسينما عدد ٥٠ ، ص ٢٥ ٠

(٢٧) أرنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ جـ ٢ ، ترجمة د٠ فؤاد ذكريا (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ١٩٧١) ص ١٠١ ٠

(٢٨) د٠ لويس عوض ، المسرح المصرى (القاهرة : دار ايزيس للطبع والتوزيع ، بدون) ص ٥٣ ٠

(٢٩) سامى خشبة ، قضايا معاصرة فى المسرح (بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر ، ١٩٧٢) ص ٢٤٥ ٠

(٣٠) الأرديس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٥٨) ص ٣٦٩ — ص ٣٧١ ٠

(٣١) مسرحية الفتى مهران ، مرجع سابق ، ص ١٤٤

(٣٢) المسرحية ، ص ١٩٩ ، ٢٠٠ ٠

(٣٣) المسرحية ، ص ١٦٩ ، ١٧٠ ٠

(٣٤) انظر : رأى سامى خشبة ، مجلة المسرح والسينما ، مرجع سابق ص ٢٥ ٠

(٣٥) عبد الرحمن الشرقاوى ، مسرحية الحسين ثائرا (القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٩) ص ٣٢ ، ٣٣ ٠

(٣٦) رينولد ٠ أ ٠ نيكلسون ، فى التصوف الاسلامى وتاريخه ، ترجمة أبو العلا عفيفى (القاهرة : لجنة التعليف والترجمة والنشر ١٩٦٩) ٠

(٣٧) الحسين ثائرا ، مرجع سابق ، ص ٦٦ ، ٦٧ ٠

(٣٨) مسرحية الحسين ثائرا ، ص ٧٤ ، ٧٥ .

(٣٩) المسرحية ، ص ٧٧ .

(٤٠) المسرحية ، ص ٧٦ .

(٤١) المسرحية ، ص ١٣ .

(٤٢) المسرحية ، ص ٨٩ .

(٤٣) المسرحية ، ص ٣٨ .

(٤٤) المسرحية ، ص ١٩ ، ٢٠ .

(٤٥) المسرحية ، ص ٦٣ .

(٤٦) المسرحية ، ص ١٠٢ .

(٤٧) المسرحية ، ص ١٠٥ ، ١٠٦ .

(٤٨) عبد الرحمن الشرقاوى ، مسرحية الحسين شهيدا (القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٩) ص ١٧ .

(٤٩) مسرحية الحسين ثائرا ، مرجع سابق ، ص ١٣٩ .

(٥٠) الحسين ثائرا ، ص ٢١٩ ، ٢٢١ .

(٥١) مسرحية الحسين شهيدا ، مرجع سابق ، ص ٢٧ .

(٥٢) د. أحمد شمس الدين الحجاجى ، الأسـطورة فى المسرح المصرى المعاصر (القاهرة : دار الثقافة للطبع والنشر ، الكتاب الثانى ، ١٩٧٥) ص ٤٦٣ .

(٥٣) مسرحية الحسين شهيدا ، مرجع سابق ص ١٠٤ .

(٥٤) انظر : رأى لويس مارتز ، أورده كلينث بروكس ، روائع التراجيديا فى أدب الغرب ، ترجمة د. محمود السمرة (بيروت : دار الكاتب العربى ١٩٦٤) ص ٢٤٦ .

(٥٥) المرجع السابق ص ٢٤٦ .

(٥٦) نفس المرجع السابق ص ٢٤٦ .

(٥٧) نفس المرجع السابق ص ٢٥٨ .

(٥٨) القرآن الكريم ، سورة المائدة (١١٩) .

(٥٩) القرآن الكريم ، سورة الملك (٢) .

(٦٠) القرآن الكريم ، سورة آل عمران (١٩٥) .

(٦١) القرآن الكريم ، سورة التوبة (١٠٥) .

(٦٢) محمد قطب ، منهج الفن الاسلامى (القاهرة : دار الشروق ، بدون) ص ١٦٢ .

(٦٣) مسرحية الحسين ثائرا ، مرجع سابق ، ص ١٠٩ ٠

(٦٤) د٠ رؤوف عبيد ، في التسيير والتخيير (القاهرة : دار الفكر العربى ، ط ٢ ، ١٩٧٦) ص ٢٢٦ ٠

(٦٥) مسرحية الحسين ثائرا ، مرجع سابق ص ١٠٨ ، ١٠٩ ٠

(٦٦) مسرحية الحسين ثائرا ، مرجع سابق ص ١١٠ ، ١١١ ٠

(٦٧) مسرحية الحسين ثائرا ، المرجع السابق ، ص ١١٢ ٠

(٦٨) مسرحية الحسين شهيدا ، مرجع سابق ، ص ٨٤ ٠

(٦٩) جون جاسنر ، المسرح فى مفترق الطرق ، ترجمة سامى خشبة (القاهرة : الدار المصرية للتاليف والترجمة ١٩٦٧) ص ٤٩٨ ٠

(٧٠) روجر ٠ م ٠ بيسفيلد « الابن » ، فن الكاتب المسرحى ، ترجمة درينى خشبة (القاهرة : مكتبة نهضة مصر ١٩٦٤) ص ١٧٢ ٠

(٧١) د٠ صلاح فضل ، منهج الواقعية فى الابداع الأدبى ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨) ص ٦٩ ٠

(٧٢) صلاح عبد الصبور ، « بين الأصالة واحكام التقليد » ، مجلة الفنون ، العدد الثانى ، المجلد الأول ، ربيع ١٩٧١ ، ص ٧ ٠

(٧٣) د٠ محمد عزيزة ، الاسلام والمسرح ، ترجمة د٠ رفيق الصبان (القاهرة : دار الهلال ، كتاب الهلال) ص ٤٩ ــ ٥١ ٠

(٧٤) انظر : بين الأصالة واحكام التقليد ، مرجع سابق ، ص ٧ ٠

(٧٥) رأى و ٠ هـ ٠ أودن ، أورده اريك بنتلى ، المسرح الحديث ، ترجمة محمد عزيز رفعت ، جـ ١ ، جـ ٢ (القاهرة : الدار المصرية للتاليف والترجمة ، بدون) ص ٤٧١ ٠

(٧٦) د٠ على الراعى ، « الثائر القديس فى مسرحية مأساة الحلاج » ، مجلة العربى ، العدد ٢٣٦ ، يوليو ١٩٧٨ ، ص ٣٢ ٠

(٧٧) المرجع السابق ، ص ٣٦ ٠

(٧٨) صلاح عبد الصبور ، مسرحية مأساة الحلاج (القاهرة : مكتبة روزاليوسف ، يناير ١٩٨٠) ص ١٠ ، ص ١١ ٠

(٧٩) مأساة الحلاج ، مرجع سابق ، ص ٢٠ ، ٢١ ٠

(٨٠) مأساة الحلاج ، ص ٣٠ ، ٣٤ ، ٣٥ ٠

(٨١) مأساة الحلاج ، ص ٩٦ ، ٩٧ ٠

(٨٢) مأساة الحلاج ، ص ١١٣ ، ١١٤ ٠

(٨٣) أحمد عبد الرازق أبو العلا ، الحلاج ضحية العذاب التراجيدى ، مجلة الكاتب ، السنة التاسعة عشر ، العدد ٢١٨ والعدد ٢١٩ ، يونيو ١٩٧٩ ، ص ٥٢ ٠

(٨٤) مسرحية مأساة الحلاج ، مرجع سابق ، ص ٤٦ ٠

(٨٥) مأساة الحلاج ، ص ١٠٠ ، ص ١٠١ ٠

(٨٦) مأساة الحلاج ، ص ٣٥ ، ص ٣٦ ٠

(٨٧) مأساة الحلاج ، ص ٢٤ ٠

(٨٨) مأساة الحلاج ، ص ٢٨ ٠

(٨٩) مأساة الحلاج ، ص ٢٦ ٠

(٩٠) مأساة الحلاج ، ص ٥١ ٠

(٩١) مأساة الحلاج ، ص ٧٥ ٠

(٩٢) مأساة الحلاج ، ص ٧٦ ٠

(٩٣) مأساة الحلاج ، ص ١٠٤ ، ١٠٥ ٠

(٩٤) مأساة الحلاج ، ص ٨٢ ، ص ٨٣ ٠

(٩٥) مأساة الحلاج ، ص ٩٣ ، ص ٩٤ ٠

(٩٦) مأساة الحلاج ، ص ١٠٨ ، ١٠٩ ٠

(٩٧) مأساة الحلاج ، ص ١١١ ، ١١٢ ٠

(٩٨) مأساة الحلاج ، ص ٧٢ ، ٧٤ ، ٧٥ ٠

(٩٩) مأساة الحلاج ، ص ٣٠ ٠

(١٠٠) صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر (بيروت : دار العودة ، ط ١ ، ١٩٦٠) ص ١١٨ ٠

(١٠١) قضايا معاصرة في المسرح ، مرجع سابق ، ص ٢٢١ ٠

(١٠٢) مسرحية مأساة الحلاج ، مرجع سابق ، ص ٤٧ ٠

(١٠٣) انظر : رأى لويس مارتز روائع التراجيديا في أدب الغرب ، مرجع سابق ، ص ٢٤٦ ٠

(١٠٤) المرجع السابق ، ص ٢٤٦ ٠

(١٠٥) الفن والمجتمع عبر التاريخ ، جـ ٢ ، مرجع سابق ، ص ١٠١ ٠

(١٠٦) مسرحية مأساة الحلاج ، مرجع سابق ٠

(١٠٧) فاروق عبد القادر ، مجلة المسرح ، العدد ٤٥ ، سبتمبر ١٩٦٧ ، ص ٤٢ ٠

(١٠٨) كليفورد ليتش ، الكوميديا والتراجيديا ، ترجمة د٠ على أحمد محمود (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ١٩٧٩) ص ٢٢٣ ٠

(١٠٩) علم المسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٦٨ ، ١٦٩ ٠

(١١٠) د. سامى منير ، المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ، ج ١ (الاسكندرية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ ١٩٧٨) ص ٤٣٢ .

(١١١) انظر : مجلة المجلة ، العدد ١١٢ ، السنة الحادية عشر ، فبراير ١٩٦٧ ، ص ١١٥ .

(١١٢) محسن أطيمش ، الشاعر العربى مسرحيا (العراق : منشورات وزارة الإعلام ، ١٩٧٧) ص ٢٧٢ .

(١١٣) حياتى فى الشعر ، مرجع سابق ، ص ١١٩ .

الخاتمة

فى محاولتنا لدراسة البطل التراجيدى فى المسرح المصرى ، اتضحت عدة حقائق أساسية ، لا يستطيع الدارسون تجاهلها مهما تنوعت الأمانى ، ومهما اتسع مجال الأحلام ٠

وأبرز هذه الحقائق ، هى ان البطل التراجيدى فى المسرح المصرى بصفة عامة ، وعند الكتاب الذين تناولتهم الدراسة بصفة خاصة ، يمكن اعتباره بطلا أرسطوطاليا غربيـا فى المقـام الأول ، مع بعض اللمسات المصرية الواضحة ٠

فالبطل الاســلامى عند الشرقاوى مثلا وعبد الصـبور ، والبطل السياسى عند رشاد رشدى والشرقاوى ، بطل مصرى المحتوى والمفهوم ، لأنه ينبع من تراث دينى يختلف قطعا عن التراث الدينى الغربى ٠ والبطل السياسى أيضا بطل مصرى عربى لا يمكن ارجاعه من ناحية المفهوم أو الفكرة الى مسرح غربى لم يعرف نفســه المسرح السياسى الا فى العصر الحديث ، أى أنه لا يسبق المسرح المصرى فى هذا الا بسنوات ٠

ولكن رغم اتصال البطل بتراث مصرى عربى هنا ، الا أنه أيضـا ينتمى الى التراث الغربى قديمه وحديثه ، فيما يتعلق بالخطوط الأساسية للبطل المأساوى ٠

ويعود بنا ألفريد فرج الى المسرح الاغريقى ، والمسرح الكلاسيكى بصفة عامة ، بمسرحيته المعروفة « الزير سالم » ، حيث نرى بطلا مأساويا ينبع من صلب التراث العربى ، ويتحرك من خلال قصة تناولها التراث الشعبى العربى ، ومع ذلك يكاد أن يفصل تفصيلا على أســاس مفهوم البطل المأساوى الكلاسيكى ، عند أرسطو وشكسبير ٠ فهو كبطل مأساوى

لا يعتبر انسانا عاديا بل هو على حد قول أرسطو أكبر من الحياة ، فهو من أسرة حاكمة ، وهو فى نفس الوقت انســـان يعانى من نقطة ضــعف أساسية ، وهى الغرور بمعناه الاغريقى « هيبريس » ، ذلك الغرور الذى دفعه الى محاولة المستحيل المتمثل فى صراعه المفرد ضد نواميس الطبيعة . ففى انتقامه لمقتل أخيه كليب ، يشن حربا طويلة تؤدى الى مقتل الآلاف دون ان يشبع ، ودون جدوى ، تماما كما فعل أجاممنون فى تضحيته بآلاف القتلى من شعبه ، ومن شعب طروادة ، من أجل شرف زائف ، ودفاعا عن كرامة انسان لا كرامة له وهو منيلابيوس ، بل انه فى اندفاعه وغروره يضحى بفلذة كبده افيجينيا ، وهو الغرور الذى يدفع ثمنه غاليا بعد عشر سنوات من السماء ، وهو نفس الثمن الذى يدفعه الزير سالم بطل مسرحية ألفريد فرج ، بعد أن يكون قد فقد براءته الأساسية ، وأدرك فراغ انتقامه من أى معنى .

ولكن تلك الحكمة ، كما يحدث فى المسرح الكلاسيكى بصفة عامة ، تأتى متأخرة بعد أن يكون البطل المأساوى قد ارتكب الخطأ ، ولا يمكن الرجوع فيه ، ويصبح من المحتم عليه أن يدفع الثمن .

فاذا انتقلنا الى كاتبنا الثانى وهو ميخائيل رومان وجدنا أن الجذور الأوربية ، تؤكد وجودها وذلك راجع الى تأثر الكاتب بالمسرح الأوربى الغربى ، دون عودة الى الماضى البعيد ، الى أرسطو أو شكسبير أو راسين وأمثالهم . كما أن امتزاج الرؤية الفنية عند ميخائيل رومان بوعى سياسى جعله يقدم لمسرحياته نهايات غير تقليدية ، حتى فى المسرح الأوربى الحديث ، ونهايات قد لا تتفق أحيانا مع مقدماته أو معطياته ، ولا يمكن تفسيرهـا الا فى ضوء الوعى السياسى الذى يميز أكثر أعمال ميخائيل رومان ، وهى نهايات تقربه فى أحيان كثيرة من نهايات المسرح الملحمى ، فحمدى بطل الدخان ذلك الشاب الذى ينتمى الى طبقة متوسطة يتحرك بدافع من وعيه بمعاناة طبقته ، وطموحاته ووعيه الفكرى والثقافى ، وانطلاقا من هذه المعطيات يصارع حمدى عن براءة شبه كاملة ، واقعه ويناطحه . فهو يحاول أن يغير واقعه على مستوى أسرته الصغيرة ، وعلى مستوى العمل ، وحينما يفشل فى مناطحة الواقع ، يتصرف كأى بطل وجودى ، فيهرب الى الوهم ممثلا فى عالم المخدرات ، وهو فى هـــذا يحمل بذور أبطال أوربيين فى المسرح الأوربى المعاصر مثل جيستون فى مسرحية المسافر بلا متاع لجان آنوى ، ويانك فى القرد الكثيف الشعر لأونيل ، وهو قبل هذا نموذج للبطل الخلاصى فى مسرح أوجست سترندبرج .

بل ان الدخان حينما قدمت على المسرح ، آثارت بعض الآراء التى اتجهت الى مقارنة لغة ميخائيل رومان بلغة تينسى وليامز الشاعرية .

ومما لا شك فيه أن هروب البطل حمدى الى عالم الوهم ، كان بداية مبكرة لتأثر المسرح المصرى بتيمة رئيسية فى المسرح العبثى الأوربى الذى كانت مصر تفتح أبوابها عليه فى تلك السنوات .

ولو أخذنا البطل المأساوى عند رشاد رشدى ، فان خيوطا أساسية تربط البطل عند رشاد رشدى بالبطل المأساوى كما قننه أرسطو من ناحية وعند المحدثين من كتاب المسرح الأوربى ، ابتداء بابسن ، ومرورا بتشيكوف وبيراندللو ، وانتهاء بارثر ميللر وتينسى وليامز .

البطل المأساوى عند رشاد رشدى انسان عادى ، ليس ملكا أو الها أو نصف اله ، هذا صحيح ، وعلى هذا الأساس فهو بطل حديث بمعنى الكلمة ، ولكنه فى نفس الوقت بطل أرسطو طالى ، فيما يتعلق بالبطل المأساوى ومسئولية البطل عن الخطأ ووعيه به وحتمية السقوط ، سواء كان سقوطه ماديا أو معنويا .

ففى مسرحية بلدى يا بلدى نرى البطل السياسى ، وهو أحمد البدوى الذى يتصل اتصالا مباشرا بالتراث العربى والمصرى ، يتحرك على أساس خيوط أوربية الصنع ، يتقنها رشاد رشدى فى اقتدار واضح . والواقع اننا فى دراستنا لأحمد البدوى نجد ما يكفى للتدليل على الارتباط الوثيق بين المفهوم المصرى للبطل المأساوى ، والمفهوم الغربى .

أحمد البدوى على سبيل المثال انسان يتسم ببراءة سياسية ، يمكن اعتبارها نقطة ضعفه الأساسية التى تؤدى الى ارتكابه الخطأ المأساوى ، حينما اكتفى بتوصيل رسالته الى اتباعه ومريديه من السطوحيين معتقدا فى براءة ، ان هذا ضمان كاف لوصولها الى الشعب ، أى أن الخطأ المأساوى هنا يتمثل فى وثوقه فى أتباعه ومريديه ، وتركهم يقيمون حاجزا سميكا بين الرسالة والهدف ، ولحظة الاكتشاف هنا أيضا تجتمع مع لحظة التحول فى المشهد قبل الأخير حينما ينزل البطل الى الشعب فينكره ، ويدرك ساعتها انه سمح لطبقة المنتفعين بعزله ، وتحويله الى صنم مبهم الملامح ، وهو الاكتشاف الذى يدفعه فى نفس اللحظة الى قرار الصمت ، وهو قرار يعتبر فى حد ذاته التحول من السعادة الى الشقاء . وليس جديدا أن هذا المشهد هو النهاية الأصلية للمسرحية ، والتى وجد الكاتب نفسه فى وضع يضطره لتغييرها ، وقد أشرنا الى ذلك .

فى المسرح الشعرى أيضا رغم أوجه الخلاف الرئيسية بينه وبين

المسرح النثرى ، وبرغم ارتباطه على الأقل فيما يتعلق بالمسرحيات التى تناولتها هذه الدراسة ، بتراث دينى صرف ، يجعل من امكانيات الاستقلال الفنى أكثر من حلم يداعب خيال مؤرخى المسرح ونقاده . الا أنه فى الواقع يؤكد نفس النتيجة الأساسية التى وصلنا اليها ، وهى العلاقة الأساسية بين المسرح المصرى ، وتيار المسرح الأوربى .

فبرغم الدراسات العديدة التى كتبت عن المسرح الاسلامى والتى تعرضت الدراسة لعدد كبير منها ، وبرغم الاختلافات الجوهرية بين مفهوم القدرية مثلا عند اليونان عنه عند المسلمين ، وتغير مفهوم الصراع تبعا لذلك عند الثقافيين ، فان مسرح الشرقاوى ممثلا فيما يتعلق بهـــذه الدراسة ، فى ثأر الله بجزئيها ، « الحسين ثائرا ، والحسين شهيدا » ، ثم مسرحية صلاح عبد الصبور مأساة الحلاج ، يؤكد انتماء هذه الأعمال الى تيار المسرح الأوربى . بل اننا حتى حينما نجد أنفسنا فى مواجهة التفسيرات النقدية لهذه الأعمال باعتبارها نواة حقيقية لمسرح اسلامى وهى حقيقة تجد فى هـــذه الأعمـــال بالقطع ما يكفى من الدلائـــل والبراهين لتأكيدها . الا أننا نستطيع دون حرج ودون أن ننقص من قدر هـــذه الأعمال فنيا أو دينيا ، نستطيع تفسيرها باعتبارها نماذج ناضجة للشكل الفنى كما عرفه كتاب المسرح الأوربى .

ففى ثأر الله ، نرى الحسين ذلك البطل ذا الأبعاد شبه الاسطورية ، يدخل ميدان السياسة وقد سلح بأسلحة استعارها من ميدان آخر وهو الكفاح الدينى . بمعنى أن هناك مفارقة أساسية بادىء ذى بدء بين حقيقة يدركها الحسين ، وهى الارتباط الوثيق بين السياســـة والدين فى أيام الاسلام الأولى عند النبى صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين ، وبين حقيقة لا يدركها البطل فى مسرحية الشرقاوى وهى الانفصال الجديد بين الدين والدولة ، أو السياسة .

ان عدم الادراك أو البراءة التى تكمن فى شخصية الحسين تدفعه الى أن يدخل غمار السياسة مسلحا بســـلاح لم يعد ذا فاعلية ، وهو الشرف . أى أنــه ظل متمسـكا بموقف ثابت دون أن يدرك المتغيرات السريعة التى اعترت المجتمع الاسلامى البكر ، ابتداء من فتنة عثمان حتى تولى يزيد السلطة .

وفى اللحظة التى يدرك فيها البطل تلك المفارقة يكون قد تأخر كثيرا ، فيستمر فى مناطحة السلطة السياسية دون أن يغير سلاحه أيضا ، وهو تغير يعتبر مستحيلا بالنسبة لبطل تلك معطيات شخصيته مما يجعل استمرار الحنين فى رحلته الأخيرة نحو الكوفة وكربلاء ، كرحلة دون

كيشنوت في مصارعته لأعداء وهميين بأسلحة غير فعالة - مع اختلاف الرؤية قطعا في نص تراجيدي تماما ، ونص ساخر .

ولكن ما يهمنا تأكيده هنا أن الحسين كبطل مأساوي يرتكب خطأه وهو مفتوح العينين تماما ، فما أكثر النصائح التي حذرته من الكوفة وأهلها ، ثم هناك التحذير الرئيسي الذي تلقاه بعد أن تخلى عنه أعوانه في الكوفة وهو التحذير الذي جاء تأكيدا لرؤيا قد ينتحل الحسين لنفسه المعاذير في تجاهلها . ويستمر الحسين في زحفه نحو الكوفة وكأنه مشدود بسلسلة الحتمية نحو نهايته المأساوية .

ولكن الحسين في مسرحية الشرقاوي يتميز عن الأبطال التقليديين في المسرح المصري ، بقدرته الفائقة على اثارة عاطفتي الخوف والشفقة معا ، فالحسين وهو يقترب مفتوح العينين من نهايته ، يثير فينا احساسا قويا بالخوف أو الرعب ، ولكنه في تمسكه بسلاحه الأساسي وهو الشرف ، وفي التزامه ببراءته السياسية من أجل هذا السلاح ، ما يجمع في لحظة سقوطه بين العقاب من أجل خطيئة أساسية ، وبين النبل الذي يكتسبه الأبطال العظام الذين يثيرون فينا الاعجاب حتى وهم يسقطون ولأن سلاح الشرف هنا وان كان قد أصبح ، خاصة في العصر الحديث ، سلاحا بليدا ، الا أنه سلاح نادر وجميل نفتقده في عصر تشابكت فيه الغايات والأهداف ، واختفت فيه كلمة الشرف من قاموس السياسة .

أما الحلاج ، فبالرغم من قصة معاناته وسقوطه كما صورها الشاعر صلاح عبد الصبور ، تدخلنا عبر أبواب مختلفة الى معان وظلال معان اسلامية ، وبرغم أن البطل هنا يعالج معالجة القديس الذي يبتعد عن مدراج الانسان العادي ، الا أن صلاح عبد الصبور ينجح أيضا في تقديم الشخصية الرئيسية على صورة بطل مأساوي يقترب كثيرا من شخصية بيكيت ، البطل المأساوي الغربي عند اليوت . فهناك مثلا نقطة الضعف الأساسية والتي تذكرنا بنقطة ضعف الحسين ، وهي دخول البطل معركة بأسلحة أسيء اختيارها ، فهو يدخل ميدان السياسة مسلحا بالكلمة في عالم لا يتورع فيه الساسة عن استخدام أي سلاح مهما حقر حفاظا على كرسي السلطة .

الحلاج رجل الكلمة لا يدرك تماما كما لم يدرك الحسين ، أنه طالما حصر نفسه بكلمته في ميدان الدعوة الدينية ، لا يصبح خطرا على السلطة السياسية . ولا يدرك أنه حينما يتخطى هذه الحدود الى معترك السياسة القبيح ، يجب عليه أن يغير أسلحته ، ولهذا تنتصر عليه السلطة في صراع محتوم النهاية بالنسبة لمصير البطل ، لا يغير من هذه الحقيقة ازدواجية

النهاية المتمثلة فى أن لحظة سقوط البطل هى أيضا لحظة سموه ، وتحرره من قيود الجسد . لأننا يجب أن نفرق بين مستويين ، المستوى الصوفى والمستوى السياسى ، والصراع هنا صراع سياسى أساسا ، أراد الحلاج هذا أم لم يرد .

وفى الختام نود أن نؤكد أن تلك النتائج التى توصلنا اليها لا تقلل من قدر المسرح المصرى وانجازاته الكبيرة على طريق نهضـــة مسرحية شاملة ، فلا يعيب المسرح المصرى أن يعتمد — حتى الآن — على أصـــول أوربية ، لأن المسرح المصرى فى نهضته الحديثة لم يعتمد على البدايات الأولى لهذا الفن سواء فى مصر الفرعونية أو مصر المملوكية والعثمانية ، ولم يبحث عن جذوره التراثية العربية ، ولكنه اعتمد على أصول أوربية ، من الثابت أن هؤلاء الكتاب جميعا نهلوا من منابعها بسخاء ، ولا يعيبهم اذن انهم استفادوا من التراث الأوربى الذى سبقنا ، ومزجوا بين ما تعلموه وبين مواهبهم الفنية الأصيلة .

هــذه النتــائج ما هى الا وقفة ضرورية اذا أردنا أن نطور مسرحا مصريا أصيلا .

ولسنا كما يشهد على ذلك تاريخ المسرح العالمى فى أوربا وأمريكا ، أول المقلدين ، ولن نكون آخرهم ، المهم أن نتعلم وألا نتوقف فى سعينا نحو مسرح عربى خاص بنا ، نابع من تربتنا معبر عن شخصيتنا .

تم بحمد الله

فهرس

كثر الحديث فى السنوات الأخيرة عن المسرح المصرى . وطالب إلى مسرح مصرى اصيل ، نابع من بيئتنا وتراثنا ومعبر عن هويتنا . وقد كثرت الآراء فى هذا الموضوع .

وفى محاولتنا لدراسة البطل التراجيدى فى المسرح المصرى ، اتضحت عدة حقائق اساسية ، لا يستطيع الدارسون تجاهلها مهما تنوعت الامانى ، ومهما اتسع مجال الاحلام .

وابرز هذه الحقائق هى ان البطل التراجيدى فى المسرح المصرى بصفة خاصة ، يمكن اعتباره بطلا ارسطوطاليا غربيا فى المقام الأول ، مع بعض اللمسات المصرية الواضحة ولسنا ـ كما يشهد على ذلك تاريخ المسرح العالمى فى أوربا وامريكا ـ اول المقلدين ، ولن نكون آخرهم ، المهم ان نتعلم والا نتوقف فى سعينا نحو مسرح عربى خاص بنا ، نابع من تربيتنا معبر عن شخصيتنا .

والواقع ان هذه الدراسة تساعد غالبا على تحديد المواقف ... اى أنها محاولة لتوضيح اين نقف فى بحثنا عن مسرح مصرى عربى ... ، وهذا هو المنطلق الحقيقى لهذه الدراسة .